



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE
HABILITAÇÃO EM AUDIOVISUAL

JULIANA DO VALE SILVA

Linguagem Radiofônica e Estratégias de Imersividade em Narrativas Sonoras:

Uma análise do *Podcast “Archive 81”*

BRASÍLIA

2021



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE
HABILITAÇÃO EM AUDIOVISUAL

JULIANA DO VALE SILVA

Linguagem Radiofônica e Estratégias de Imersividade em Narrativas Sonoras:

Uma análise do *Podcast “Archive 81”*

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Audiovisual e Publicidade da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção de título de Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Elton Bruno Pinheiro

BRASÍLIA

2021

JULIANA DO VALE SILVA

Linguagem Radiofônica e Estratégias de Imersividade em Narrativas Sonoras:

Uma análise do Podcast “Archive 81”

Brasília, 27 de maio de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Elton Bruno Pinheiro

Orientador – Presidente da Banca | FAC –DAP/UnB

Prof.a. Me. Luana Viana

Examinadora | UFOP/UFJF

Prof.a. Me. Gisele Pimenta

Examinadora | FAC – UnB

Prof.a. Dra. Carina Flexor

Suplente | FAC – DAP/UnB

Dedico este trabalho à minha família, seu apoio me auxiliou a chegar ao momento em que estou. Em especial meu irmão, que inspirou em mim a paixão pelos podcasts.

Dedico também a minha avó, que embora não esteja mais presente conosco, segue como uma força motivadora para sempre em meu coração.

AGRADECIMENTOS

Na maior parte da minha vida me perguntei onde eu estaria se determinado momento não tivesse acontecido. Com o tempo, pude entender que não eram exatamente os momentos, mas as pessoas que construíram a pessoa que sou hoje. Podemos dizer que eu sou o produto das pessoas que estão a minha volta, assim como o carinho, a atenção e cada pedaço de concelho dado a mim por elas.

Meu trabalho é, então, o resultado das várias pessoas que conheci e tive a oportunidade de aprender com elas por toda a minha vida. Pessoas que estão aqui, ou que já passaram, mas que causaram um impacto em mim – talvez não como um choque, mas como uma impressão que dura a vida inteira.

Por isso eu agradeço à minha família, meus amigos, meus mestres, professores e todas as pessoas que me ajudaram a chegar onde estou. Aos meus pais, que fizeram o possível para que eu pudesse chegar onde eu cheguei, ao meu irmão que é uma das minhas maiores fontes de referências culturais, que me apresentou tantas coisas que, sem ele, eu com certeza não estaria escrevendo este trabalho, e aos meus avós, que já se foram, mas que trouxeram tanto conhecimento, e contam como uma impressão perpétua em minha mente como exemplos de fé, esforço e tenacidade.

Devo agradecer também aos meus amigos e colegas de faculdade, em especial Gabriel Pimentel, Jéssica Barros, Ariane Lamarão, Jusef Felipe e Luiza Rodrigues, amigos que iluminaram meu caminho e me apoiaram em muitos momentos, além de me incentivarem a tentar mais, e buscar ser mais. Cada passo dos últimos anos foi dado tendo em mente que poderia contar com eles como inspiração.

Quanto às pessoas que definem a vida, deveria agradecer imensamente a Dominique, minha amiga de coração e para a vida. A pessoa que esteve presente nos momentos mais insanos da minha vida, nos altos e baixos; que me incentiva até hoje, me apoia em todas as loucuras e está lá para me segurar quando eu perco o chão. Eu definitivamente não seria quem eu sou hoje se não fosse por você, Dominique, e por isso agradeço todos os dias à sua presença na minha vida.

E sempre também levar em meu coração os amigos que estão comigo a tanto tempo, mas que ainda parece que foi ontem: Juan, Amanda, Julia, Anna, Guilherme, Bruna, Gabriele e Gabriel. As vezes a passagem do tempo é cruel, mas com vocês eu sempre posso garantir umas risadas e tudo parece mais leve. Meu processo de formação não seria o mesmo sem vocês, e sempre me lembro o quanto eu aprendi – e continuo aprendendo – com cada um de vocês.

Gostaria de agradecer aos mestres e professores que tive ao longo dos anos, que me ensinaram mais do que as disciplinas – ou mais do que arte marcial –, pois me ensinaram a viver, também. Cada um dos ensinamentos que tive, levo para a vida, de maneira que minhas decisões sempre carregam as impressões que tive das aulas que pude presenciar.

Gostaria de agradecer aos membros da banca avaliadora, em especial Luana Viana e Carina Flexor, como mulheres que me inspiram em uma realidade acadêmica, assim como em uma realidade profissional.

Por fim, gostaria de agradecer ao professor Elton, que me inspira desde a primeira aula a seguir e apreciar o som, além de proporcionar oportunidades incríveis para ter uma experiência acadêmica fantástica. Gostaria de agradecer por sua paciência e dedicação interminável, que me ajudaram a ter essa conquista em minha vida. Obrigada.

RESUMO: A partir do crescimento exponencial do *podcasting* na segunda década do século XXI, percebe-se um movimento crescente na produção e circulação de narrativas sonoras que proporcionam a imersividade do ouvinte-leitor. Diante desse contexto, a presente pesquisa delimita como seu objeto de estudo a reflexão analítica do *podcast Archive 81*, uma produção narrativa ficcional de terror dos Estados Unidos. A pergunta de pesquisa que move o trabalho é: como *Archive 81* utiliza os elementos da linguagem radiofônica na construção de suas estratégias de imersividade? Metodologicamente, o estudo se aporta na perspectiva da “cultura do ouvir” (MENEZES, 2007) (BAITELLO, 2005) e na noção de “auditoria” (MEDITSCH; BETTI, 2019) para analisar o “conteúdo” (BARDIN, 1997) (MORAES, 1999) sonoro da primeira temporada de *Archive 81*, composta por dez episódios. Em linhas gerais, como eixos de articulação teórica, a pesquisa coteja os conceitos de “linguagem radiofônica” (BALSEBRE, 1994) (JOSÉ; SERGL, 2015) (KAPLÚN, 2017), dados sobre a produção e o consumo de *podcasting* (ABPod, 2018; 2019, 2020-2021), a definição de “narrativa” (BARTHES, 2011) e o conceito de (estratégias de) “imersividade”, sobretudo a partir das reflexões e sistematizações de Viana (2018, 2020). Como resultados, ao focar na categorização, descrição e interpretação do uso dos elementos da linguagem radiofônica pelo *podcast Archive 81*, constata-se a potencialidade destes na construção de narrativas sonoras imersivas, especialmente do tipo audiodrama.

Palavras-chave: Linguagem radiofônica. Estratégias de Imersividade. *Podcast* ficcional. *Podcast* narrativo. *Podcast Archive 81*.

ABSTRACT: *With the exponential growth of podcasting in the second decade of the 21st century, there is a growing movement in the production and circulation of sound narratives that provide immersiveness of the listener. In this context, the present undergraduate thesis delimits the analytical reflection of the Podcast Archive 81, a United States' horror fictional narrative production, as its study subject. The moving question of the research is: how does Archive 81 use the elements of radio language in the construction of its immersiveness strategies? Methodologically, the study is based on the perspective of the "hearing culture" (MENEZES, 2007) (BAITELLO, 2005) and the notion of "audit" (MEDITSCH; BETTI, 2019) to analyze the sound "content" (BARDIN, 1997) (MORAES, 1999) within the first season of Archive 81, consisting of ten episodes. In general, as the axes of theoretical articulation, the analysis collates the concepts of "radio language" (BALSEBRE, 1994) (JOSÉ; SERGL, 2015) (KAPLÚN, 2017), data on the productions and consumption of podcasting (ABPod, 2018; 2019, 2020-2021), de definition of "narrative" (BARTHES, 2011) and the concept of (strategies of) "immersiveness", especially from Viana's reflections and systematizations (2018; 2020). As a result, when focusing on the categorization, description and interpretation of the use of the elements of radio language by the Archive 81 podcast, it is possible to verify their potential in the making of immersive sound narrative, especially of the audiodrama type.*

Keywords: *Radio language. Immersiveness Strategies. Fictional Podcast. Narrative Podcast. Podcast Archive 81.*

LISTA DE FIGURA E TABELAS

Figura 01: O Estado do <i>Podcasting</i>	25
Tabela 01: Interesses e preferências.....	26
Tabela 02: Top 20 <i>Podcasts</i> mais citados.....	27

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: Síntese dos objetivos da pesquisa.....	14
Quadro 02: Episódios Analisados	43
Quadro 03: Conceitos, Categorias e Indicadores de Análise.....	48

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
PARTE I – EIXOS DE ARTICULAÇÃO TEÓRICA.....	17
1 Cultura do Ouvir e <i>Podcasting</i>	18
2 <i>Podcasting</i> : um panorama.....	23
3 <i>Podcasts</i> Narrativos.....	28
4 Notas sobre Audiodrama e Radiodrama.....	32
5 Linguagem Radiofônica.....	33
6 Paisagem Sonora.....	35
7 Imersividade.....	36
7.1 Estratégias de Imersividade.....	38
PARTE II – REFLEXÕES SOBRE O MÉTODO.....	41
8 O Universo da Pesquisa.....	41
9 A Escuta e a Cultura do Ouvir.....	45
10 Análise de Conteúdo.....	46
PARTE III – ANÁLISE.....	51
11 O <i>Podcast Archive 81</i>	52
12 Análise das estratégias de imersividade.....	51
12.1 Humanização.....	53
12.1.1 A voz	54
12.1.2 Relação de diálogo e laços de intimidade com o ouvinte-leitor.....	56
12.1.3 Relação de diálogo e laços de intimidade entre as personagens.....	58
12.2 Condução Emocional da História.....	60
12.2.1 Sensorialidade.....	60
12.2.2 Linguagem Radiofônica.....	61
a) Silêncio.....	62
b) Efeitos Sonoros.....	63
c) Música e Trilha Sonora.....	64

12.3 Sonoras e Inserções	66
12.3.1 Metalinguagem.....	66
12.4 Ambientação	68
12.4.1 Paisagem Sonora e Sonoplastia.....	68
a) Som Fundamental.....	69
b) Figura.....	70
c) Sinais.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
REFERÊNCIAS.....	76
ANEXOS.....	82
ANEXO A: Quadro de Conceitos, Categorias e Indicadores de Análise Completo.....	82
ANEXO B: <i>Links</i> para acesso às transcrições dos roteiros dos episódios da primeira temporada do <i>podcast Archive 81</i>	85

INTRODUÇÃO

Nesta segunda década do século XXI, com a dinâmica das transformações tecnológicas e o acesso à *Internet* relativamente¹ facilitado por diferentes dispositivos móveis de comunicação – como *smarphones*, *tablets* e computadores pessoais –, o mundo tem visto um crescimento na mídia de *podcasting*, com números de programas produzidos e de *downloads* atingindo índices impressionantes.

No Brasil, o número de *podcasts* produzidos e de produtores dessa “modalidade radiofônica” (FERRARETTO, KISCHINHEVSKY, 2010) cresce exponencialmente, enquanto o público que o consome também se expande (ABPOD, 2018; 2019, 2020-2021) e as plataformas de *streaming* se estabelecem como “ambientes mediáticos sociodigitais” (PINHEIRO, 2019) onde se tornam mais recorrente o acesso sob demanda e consumo assíncrono desse tipo de conteúdo comunicacional sonoro.

Segundo dados da pesquisa Associação Brasileira de Podcasters (ABPOD, 2020-2021), a estimativa é de 34,6 milhões de “ouvintes-leitores(as)” (PINHEIRO, 2017) de *podcasts* no Brasil. Dados da IBOPE Inteligência (2019) apontaram que “quatro em cada dez internautas brasileiros já ouviram algum programa de *podcast*”.

No amplo contexto desses conteúdos em áudio cada vez mais presente no cotidiano de uma camada expressiva da população brasileira, sobretudo na rotina de jovens e pessoas com índices de escolaridade entre a graduação e a pós-graduação (ABPOD, 2019), encontram-se os *Podcasts* narrativos, que são um formato ainda não tão explorados no Brasil, mas que ganham cada vez mais força depois de *podcasts* como o Projeto Humanos: Caso Evandro².

¹ A questão do acesso à *Internet*, no Brasil, ainda é um tema bastante discutível. No momento em que desenvolvemos essa pesquisa, por exemplo, temos acesso a dados que apontam que somos quase meio país conectado (BRASIL, 2015; 2016) ao mesmo tempo que dados divulgado por Instituições como o Unicef apontam que a chamada “inclusão digital” não existe para 4,8 milhões de estudantes no Brasil. (UNICEF, 2020). Paradoxalmente, dados da ANATEL – Agência Nacional de Telecomunicações, indicam que, em março de 2021, existem 240,6 milhões de telefones celulares no Brasil; ou seja, o Brasil tem, atualmente, mais aparelhos celulares do que habitantes. Disponível em: www.teleco.com.br/ncel.asp. Acesso em: 11 maio 2021.

² Na Podpesquisa da ABPOD de 2019-2020, dentre os 20 podcasts mais citados, o Projeto Humanos se encontrava em sexto lugar, o único *podcast* narrativo da lista. Disponível em: <https://abpod.org/podpesquisa/>. Acesso em: 12 maio 2021.

O Caso Evandro trata-se da quarta temporada do *podcast* Projeto Humanos, um *podcast* que explora o formato narrativo, contado histórias verídicas sobre pessoas reais. A quarta temporada, sobre o Caso Evandro, aborda um caso criminal que aconteceu no Paraná e se tornou um caso que chocou o Brasil inteiro.

Cada vez mais o formato narrativo torna-se mais atrativo, em especial para histórias investigativas, que são produzidas a partir de um cunho jornalístico. Por outro lado, *podcasts* ficcionais, tradicionalmente, também se utilizam desse formato narrativo, embora apresentem a história a partir de narração ou dramatização – seja histórias contidas em cada episódio ou narrativas que duram toda uma temporada –, diferenciando-se na natureza da história, em que narrativas investigativas e jornalísticas são fundamentadas a partir de histórias reais, enquanto ficções têm como princípio histórias inventadas.

Consideramos que a imersividade é uma das características marcantes dos *podcasts* narrativos. Trata-se de um recurso narrativo que permite uma conexão mais aprofundada entre a história/conteúdo e o(a) ouvinte-leitor(a); é a maneira de transportá-lo(a) para o ambiente no qual se passa a narrativa. A imersividade é algo que pode acontecer independente do meio de comunicação, ou do suporte tecnológico, mas pode também ser potencializada por estes dispositivos, como explica Viana (2020).

Sendo assim, entendemos que a imersividade pode ocorrer no contato com as obras literárias – na leitura de uma crônica, de um poema –; na apreciação de uma canção; na leitura de carta; no contato com quadrinhos, fotografias ou grafites; assim como na apreciação/visionamento de uma obra fílmica e até mesmo na fruição de conteúdos em mídias sociais.

Entretanto, este estudo parte da premissa/“hipótese de trabalho” (BRAGA, 2005) de que quando se trata especificamente da mídia sonora, especialmente dos *podcasts* e, particularmente dos *podcasts* narrativos, nosso objeto de estudos, os elementos dessa linguagem, contemplada por estudos de pesquisadores como Armand Balsebre (1994), Mário Kaplún (2017), Carmen Lucia José e Marcos Júlio Sergl (2015), atuam em sua gramática própria potencializando as estratégias de imersividade a partir das diversas possibilidades de uso estético e semântico da voz, da palavra, dos efeitos sonoros, do

silêncio, da música e de “outros subcódigos” (PINHEIRO; NUNES, 2009) e manifestações sonoras – ruídos, volume, intensidade, timbre etc. – que a integram.

A presente pesquisa, nesse sentido, se configura com uma abordagem sobre como a linguagem radiofônica atua com seus recursos/elementos na constituição da imersividade em *podcasts* narrativos, isto é, incitando a imaginação do ouvinte-leitor ao sugerir “paisagens sonoras” (SCHAFER, 2001) que potencializam a criação de “vínculos sonoros” no contexto da chamada “cultura do ouvir” (MENEZES, 2007).

Para tanto, delimitamos como **objeto de estudo** a reflexão analítica sobre o *podcast* narrativo ficcional *Archive 81*, estabelecendo como *corpus* de análise os dez episódios que integram a sua primeira temporada. Assim, a **pergunta de pesquisa** que delimitamos foi: Como se configura o uso dos elementos da linguagem radiofônica nas estratégias de imersividade adotadas pela narrativa sonora do *Podcast Archive 81*?

A capacidade da linguagem radiofônica de criar imagens a partir dos sons não está limitada, portanto, ao rádio, e pode ser utilizada pelos *podcasts* também, principalmente nos audiodramas – ou em *podcasts* narrativos. Os audiodramas (KAPLÚN, 2017), em específico, estão inseridos em um contexto em que há a necessidade de incitar a imaginação por conta de sua característica narrativa, para transmitir as ideias e os cenários que são colocados no roteiro.

Portanto, como já assinalado, a nossa pesquisa se volta para o *Podcast Archive 81*, especialmente à abordagem sobre a utilização dos elementos da linguagem radiofônica para possibilitar uma experiência de imersão do ouvinte-leitor.

O *podcast Archive 81* conta a história de Daniel Powell, que é contratado pelo Sr. Davenport para gravar, classificar e organizar as fitas do Arquivo 81, que contém as fitas de Melody Pendrass, que em meados dos anos 1990 iniciou uma pesquisa sobre o prédio Visser e seus moradores. *Archive 81* é um *podcast* narrativo ficcional, lançado em 2016 que se utiliza da dramatização para contar sua história. A síntese dos objetivos da pesquisa pode ser observada no Quadro 01, a seguir:

Quadro 01 – Síntese dos objetivos da pesquisa

Esta pesquisa se propôs a:	Refletir analiticamente sobre o uso da linguagem radiofônica pelo <i>podcast Archive 81</i> e a contribuição deste para o desenvolvimento de uma narrativa sonora ficcional imersiva.
Com a finalidade de:	Identificar , na primeira temporada do <i>Podcast Archive 81</i> as principais estratégias de imersividade presentes e quais/como os elementos da linguagem radiofônica potencializaram o referido audiodrama.
Para:	Compreender e explicar , por meio da análise de conteúdo baseada na definição de “auditoria”, como o manejo/acionamento dos elementos da linguagem radiofônica – voz, efeitos sonoros, música – são contributivos à caracterização de uma narrativa como imersiva.
O que permitiu:	Obter maior grau de conhecimento a respeito do uso da linguagem radiofônica – e da sua potencialidade – na construção de narrativas sonoras imersivas do tipo audiodrama; Realizar e oferecer uma análise que descreve diferentes possibilidades de imersão, especialmente em <i>podcasts</i> narrativos ficcionais; Exercitar a “cultura do ouvir” e a “auditoria” a partir da escuta compreensiva do <i>podcast Archive 81</i> ; Des(en)cobrir a definição de linguagem radiofônica e, sobretudo, estratégias, técnicas e tendências do uso dela em <i>podcasts</i> .

Fonte: Elaboração própria.

O *podcast Archive 81* conta com uma trama de terror em formato de audiodrama, e conta a história do personagem Daniel Powell, que se encontra em um novo trabalho que consiste em escutar as fitas de Melody Pendrass, que faz uma pesquisa sobre os moradores do edifício Visser, um prédio cercado de estranhezas assustadoras e misteriosas.

Em relação às justificativas para a escolha do tema do objetivo de estudos aqui delimitados, estas se relacionam a duas primeiras dimensões: da pertinência e da abordagem. Trata-se de um tema com uma *abordagem oportuna*, no sentido de que se realiza no momento em que, como já pontuamos neste texto introdutório e pode ser contatado ao longo dos eixos de articulação teórica da pesquisa, vivemos um crescimento exponencial de produção e de consumo de podcasts no Brasil; é também uma pesquisa que se justifica pela *abordagem local*, no sentido de delimitar a análise a partir de um *podcast* de gênero e formato específico – o ficcional –, ainda não tão popularizado no Brasil, contudo com expressiva circulação e consumo no contexto norte-americano, por exemplo, e que pode vir a ser melhor explorado no contexto brasileiro; e ainda uma *abordagem particular* no sentido de estar delimitada em uma temporada específica do

podcast Archive 81, realizada a partir de uma metodologia que se volta à particularidade da informação sonora.

No campo da abordagem, justificamos a relevância dessa pesquisa no contexto: *científico*, no sentido que pesquisas sobre o universo dos *podcasts* ficcionais mostrou-se como uma relativa lacuna no contexto brasileiro, assim como a produção desse tipo de *podcast*; no contexto *acadêmico*, a pesquisa oportuniza a realização de um tipo de análise que proporciona uma imersão teórica e prática, no sentido de que buscamos por meio desde exercício analítico tanto compreender como se configuram em termos de linguagem os *podcasts* narrativos, quanto levar esse conhecimento como aperfeiçoamento de uma área na qual temos atuado experimentalmente e profissionalmente: o som. Ademais, é uma abordagem de um tema com *relevância social*, no sentido de tocar um objeto (os *podcasts*) que já alcança quase 35 milhões de ouvintes-leitores no Brasil, ávidos por conteúdos sonoros tanto de entretenimento quanto informativos.

Nossas inferências registram a maneira como a utilização da linguagem radiofônica em um *podcast* narrativo, em específico uma narrativa ficcional, aprofundam as estratégias de imersividade, notadamente em audiodramas, como é o caso de *Archive 81*. A imersividade proporcionada pelos elementos da linguagem radiofônica cria vínculos entre a estrutura do audiodrama e o ouvinte-leitor.

A metodologia adotada para a análise partiu da sistematização de categorias e indicadores a partir dos conceitos de “linguagem radiofônica” (BALSEBRE, 1994 *apud* MEDITSCH, 2005), “imersividade” (LONGHI, 2017), (LONGHI; CORDEIRO, 2017), (VIANA, 2018; 2020), e de “paisagem sonora” (SCHAFER, 2001). A partir dessa categorização, foi possível uma análise do conteúdo (BARDIN, 1977) (MORAES, 1999), a partir da escuta guiada por aspectos da “cultura do ouvir” (MENEZES, 2007) (BAITELLO, 2005) e da “auditoria” (MEDITSCH; BETTI, 2019), com o objetivo de entender como cada um dos indicadores de análise atuam na configuração da narrativa sonora, de maneira que permita a imersão do ouvinte-leitor.

Esta pesquisa está estruturada em quatro partes, com a *primeira parte* contendo os eixos de articulação teórica, divididos em sete principais tópicos, com reflexões sobre a “cultura do ouvir” e a sua relação com o *podcasting* e as estratégias de “imersividade”, assim como um pequeno ensaio sobre os elementos da “linguagem radiofônica” e o

fenômeno do *podcasting*, com ênfase na questão dos *podcasts* narrativos ficcionais, assim como aborda-se a estrutura dos audiodramas.

A *segunda parte* contém as reflexões sobre o método, que explicam o universo da pesquisa e a análise a partir da sistematização dos conceitos, categorias e indicadores elaborados. A *terceira parte* traz a análise em si, onde será encontrada a reflexão sobre como os elementos da linguagem radiofônica, no contexto do *podcast Archive 81*, permitem a construção de uma narrativa imersiva. A última parte é onde apresentamos nossas considerações finais, etapa em que fazemos nossas inferências, de modo a esclarecer que o uso dos elementos da linguagem radiofônica potencializa as diferentes estratégias de imersividade que identificamos no *podcast* narrativo ficcional *Archive 81*.

PARTE I – EIXOS DE ARTICULAÇÃO TEÓRICA

Nesta parte do presente trabalho monográfico, abordamos as principais contribuições teóricas que permeiam as reflexões analíticas relacionadas ao nosso objeto de estudo: a utilização da linguagem radiofônica nas estratégias de imersividade do *podcast Archive 81*.

Iniciamos com uma reflexão sobre a “Cultura do Ouvir” recorrendo, sobretudo, aos estudos de José Eugênio de Oliveira Menezes (2007) e Norval Baitello Jr. (2005), que contribuem, sobretudo, para a nossa percepção em relação à necessidade de análises e de produções de narrativas sonoras a partir de processos de escutas compreensivas. Além disso, ao retomar os indícios dessa prática no caso de estudos de rádio, esse tópico se volta a promover uma reflexão sobre alguns “indícios da cultura do ouvir” nos processos de produção e recepção de *podcasts*, especialmente narrativos. Discute os diferentes “tipos de escuta” a partir das reflexões de Pierre Schaeffer (1966), a característica “objetiva” do som a partir do apontamento de Eduardo Meditsch e Juliana Gobbi Betti (2019) e a ideia de “ouvinte-leitor”, articulada por Elton Bruno Pinheiro (2017).

Dando sequência às reflexões teóricas, discutimos um panorama, a partir do qual buscamos conceituar *podcasting*, ao mesmo tempo, como uma “modalidade radiofônica”, a partir do que propõem Marcelo Kischinhevsky e Luiz Artur Ferrareto (2010), sem perder de vista o que sugere autores como Tiziano Bonini (2020) a respeito da dimensão do *podcasting* como uma tecnologia para distribuição, recepção e escuta de conteúdos sonoros sob demanda, e de maneira assíncrona, como completa Luana Viana (2020). Nesse tópico, também se assinala a reflexão do professor Eduardo Vicente (2018), a respeito da popularização orgânica do tempo *podcast* para se referir à circulação específica dos conteúdos em áudio. Esse tópico também corteja dados de Pesquisas Internacionais (PODCAST STATS & FACTS, 2021) e Nacionais sobre o consumo e produção de *podcasts* (ABPOD, 2018; 2019; 2020).

Outro tópico que integra o trabalho é Podcasts Narrativos. Sobre o tema, voltamos às reflexões sugeridas por Skinner (2020), em relação às categorias específicas do *podcast* ficcional; Luã Chagas (2021) e Marcelo Kischinhevsky (2017) em relação às características de um *podcast* narrativo; em Roland Barthes (2011) para a compreensão de uma estrutura narrativa.

O tópico seguinte aborda as definições de Audiodrama e Radiodrama a partir das contribuições de Mário Kaplún (2017); assim como apresenta a estrutura/elementos da narrativa dramática, a partir de reflexões de Gabriela Schlotfeldt e Mateus Mecca Rodighero (2017). Para a abordagem do conceito de Linguagem Sonora e de seus elementos, o trabalho evoca a contribuição do teórico espanhol, Armand Balsebre (19994), assim como dos brasileiros Carmem Lucia José e Marco Júlio Sergl (2015) e ainda retoma algumas reflexões de Mario Kaplún (2017) sobre o tema.

Entre os eixos de articulação teórica o trabalho também insere o conceito de “Paisagem Sonora”, de Murray Schafer (2001) e o desdobra a partir da revisão de elementos conceituados por ele, como “som fundamental”, “evento sonoro”, “objeto sonoro” e “sinais”.

Por fim, discute-se o conceito de “imersividade” a partir de autores como Raquel Ritter Longhi (2018), Helena Amaral e Carlos Pernisa Júnior (2020); João Carlos Massarolo e Dário Mesquita (2014); e abrindo espaço para o último tópico, que aborda justamente a questão das estratégias de imersividade propostas/articuladas por Luana Viana (2020).

1 Cultura do Ouvir e *Podcasting*

Na pesquisa em rádio e mídia sonora, mais especificamente no contexto das (ainda) recentes pesquisas sobre *podcast* no Brasil, pode-se afirmar que, em considerável medida, tanto os fundamentos do som quanto a questão das apropriações estéticas e semânticas da linguagem radiofônica (BALSEBRE, 1994 *apud* MEDITSCH, 2005), isto é, das especificidades dos elementos – voz, efeitos, música, silêncio – na constituição da mensagem sonora, ainda são pouco contempladas³, tanto quanto se analisam processos de produção quanto quando se estudam narrativas sonoras a partir da recepção.

³ O artigo “Os elementos sonoros na análise da informação radiofônica: em busca de métodos”, de autoria de Eduardo Meditsch e Juliana Gobbi Betti (2019) contribui para a formulação dessa nossa inferência, na medida em que tece consideração correlata, entretanto, tendo como objeto específico a produção radiojornalística. Ao longo do nosso trabalho para a constituição do referencial teórico da presente pesquisa, que delimita como objeto de estudo uma produção sonora narrativa seriada ficcional (*podcast Archive 81*), percebemos que essa questão da abordagem/análise/compreensão dos aspectos estéticos e semânticos do som/da linguagem radiofônica em *podcasts* também é uma questão lacunar.

Tem-se, portanto, uma questão que, em nosso entendimento, perpassa a necessidade de compreensão da “cultura do ouvir”, estudada de maneira aprofundada, no Brasil, por pesquisadores como Norval Baitello (2005) e José Eugênio de Menezes Oliveira (2007).

Baitello reflete sobre as relações entre o ouvir e o ver, destacando, sobretudo, a questão da atenção específica que cada uma dessas dimensões possui.

Assim, o ouvir e o ver, operações perceptivas associadas a cada um desses dois universos, requerem ambos o cuidado e o cultivo dos próprios limites. O ouvir, mais vinculado ao universo do sentir, da paixão, do passivo, do receber e do aceitar. O ver, mais associado ao universo da ação, do fazer, da atividade, do atuar, do agir e do poder... (BAITELLO, 2005, p. 106).

A leitura da “Cultura do ouvir: vínculos sonoros na contemporaneidade”, de autoria de Menezes (2007, p. 05), nos permite compreender que o referido autor em diálogo com Baitello (2005), reforça a importância da linguagem radiofônica no sentido de ela auxiliar o “trânsito” dos sujeitos em diferentes formas de abstração, possibilitadas graças a compreensão do som no processo de escuta. Quando Baitello e Menezes falam da “cultura do ouvir”, estão enfatizando exatamente a importância do cultivo da experiência de um tipo de escuta atenta/compreensiva.

Menezes sugere isso pois analisa que estamos em uma sociedade cujo o processo civilizatório constituiu o predomínio da cultura da imagem, apesar das grandes narrativas mitológicas e a própria natureza humana serem baseadas na oratória – o que, por outro lado, no contexto dessa pesquisa, nos remete à importância do impacto de mídias sonoras, em especial os *podcasts*.

Ao falar da “cultura do ouvir” nos estudos de rádio, mencionando Bertold Brecht e Rudolf Arnheim, Menezes (2007) nos possibilita/inspira, no contexto desse estudo, a pensar em indícios da “cultura do ouvir” também no âmbito dos *podcasts*.

Nos primeiros estudos sobre rádio também encontramos indícios da cultura do ouvir. Quando Bertold Brecht (1898-1956), em sua *Radio*

Theory, Teoria do Rádio na versão brasileira, lembra que **um homem que tem algo a dizer e não tem ouvintes está em má situação, mas estão em pior situação ainda os ouvintes que não encontram quem tenha algo para lhes dizer** (2005, p. 36). Por sua vez, Rudolf Arnheim, outro importante teórico da rádio, ao observar o que o **radiouvinte se sente seduzido a completar com sua fantasia o que falta na emissão radiofônica**, enfatizou, no entanto, que nada falta à emissão radiofônica, pois sua essência consiste precisamente em nos oferecer a totalidade, não apenas o audível. Ao se referir às peças radiofônicas, mostra que elas **criam um mundo próprio com o material sensível de que dispõem**, atuando de maneira que não é necessário nenhum tipo de complemento visual (1980, p. 86); **entende que a força narrativa dos locutores permite que o ouvinte viva intensamente um determinado acontecimento** (1980, p. 131). (MENEZES, 2007, p. 7. Grifos nossos).

No campo dos *podcasts*, portanto, os “indícios da cultura do ouvir” podem ser constatados a partir da forma como os autores contemporâneos como Viana (2018; 2020) aborda a questão da imersividade das narrativas sonoras; como Meditsch e Betti (2019) sugerem processos de análise baseados na “auditoria”, ou quando Pinheiro (2020) sugere, a partir de apontamentos teóricos e metodológicos, estratégias de produção de podcasts acessíveis ao público sensorialmente diverso (comunidade surda e cega, por exemplo) levando fundamentalmente em conta a “linguagem radiofônica” (BALSEBRE, 1994 *apud* MEDITSCH, 2005) desde o processo de roteirização até a circulação em ambientes mediáticos sociodigitais, como as plataformas de *streaming*, *sites*, redes de comunicação *online* (*Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, etc.) e aplicativos.

Entendemos, portanto, que a cultura do ouvir “como possibilidade de criação de vínculos no contexto do excesso de imagens e hipertrofia da visão” (MENEZES, 2007, p. 01) é necessária não apenas para quem consome *podcast*, ou para pesquisadores da área da mídia sonora, mas que o processo de produção em áudio/rádio também exige o cuidado/cultivo do ouvir para, conseqüentemente, tornar as narrativas mais imersivas.

No tocante a questões técnicas de produção, Schafer (2001, p. 23), por exemplo, explica sobre a dificuldade de capturar uma “paisagem” sonora, pois ‘o microfone faz uma amostragem dos pormenores e nos fornece uma impressão semelhante à de um *close*, mas nada que corresponda a uma fotografia aérea’, Ou seja, há uma dificuldade de capturar a totalidade sonora de um ambiente e, nesse sentido, além das habilidades técnicas e equipamentos adequados, entendemos que as referências advindas de práticas

relacionadas à “cultura do ouvir” (ter/buscar referências sonoras, ações de apreciação de paisagens sonoras diversas, escutas compreensivas, etc.) podem se constituir como um diferencial nesse processo.

A possibilidade de causar a “sensação de proximidade” com que o escuta, graças à sua característica “objetiva”⁴ (MEDITSCH; BETTI, 2019, p. 11), assim como sua natureza que tem como característica espacial a “propagação” e, segundo De Smedt, “provoca uma espécie de intimidade corporal” (DE SEMDT, 1992, p. 24 *apud* MEDITSCH; BETTI, 2019 p. 11), é uma das características mais admiráveis do som, afinal: “a audição é mais interativa, por não isolar espacialmente o sujeito do objeto da percepção” (MEDITSCH; BETTI, 2019 p. 11).

Os autores Amaral e Pernisa Júnior (2020, p. 4) explicam que “ao explorar a audição, o rádio sempre fez o uso do sonoro para envolver, se aproximar e estimular a imaginação dos ouvintes”. O mesmo pode ser tido como algo a ser perseguido pelos *podcasts*.

O estímulo da imaginação acontece no nível de maior compreensão da escuta, segundo as classificações feitas por Schaeffer (1966). Para o referido autor, existem quatro modos de escuta, que diferem no modo como processamos o estímulo sonoro, mas que podem acontecer ao mesmo tempo, que seria “escutar”, “ouvir”, “entender” e “compreender”.

O “escutar” seria a identificação inicial do som, o primeiro estímulo; o “ouvir” seria o nível mais elementar da percepção, que seria o caso de uma recepção passiva; o “entender” está ligado a experiência do ouvinte, assim como suas preferências, é quando o som/estímulo é selecionado; “compreender”, que é a escuta ativa, em que o ouvinte escuta, abstrai e compara, deduz e busca um sentido, o som permite significações mais abstratas (SCHAEFFER, 1966 *apud* JOSÉ; SERGL, 2015, p. 80-81). Consideramos que para narrativas sonoras imersivas, ficcionais ou não, o modelo da “escuta ativa” proposta por Pierre Schaeffer (1966) é o que se almeja.

⁴ De acordo com Meditsch e Betti (2019, p. 11): “Enquanto a visão de certa forma provoca uma oposição entre o organismo e o ambiente - o sujeito está em face de alguma coisa que vê, enquanto não vê a si próprio - a audição pelo contrário provoca uma integração entre a percepção do ambiente e a auto-percepção - ouve-se a si próprio e ao entorno num único cenário auditivo” (Grifos nossos).

Para tanto, conforme assinalou Murray Schafer (2001, p. 131), os avanços tecnológicos permitem a “estocagem do som”, de forma que os sons podem ser capturados em suas fontes naturais e podem ganhar uma “existência amplificada e independente” (SCHAFFER, 2001, p. 134), o que permite uma “*Esquizofonia*” – termo criado por Schafer (2001, p. 133) para se referir ao rompimento do som com sua fonte original para uma transmissão e reprodução eletroacústica. Este tipo de transmissão/reprodução é contributiva e, ao mesmo tempo, desafiadora, à produção de narrativas imersivas. Requer, sobretudo, o não distanciamento das potencialidades estéticas e semânticas dos elementos da linguagem sonora.

O “ouvinte-leitor” (PINHEIRO, 2017) da atualidade está acostumado com essa separação (fontes naturais/natureza amplificada destas), entretanto, o processo de apreciação e análise de produtos sonoros se torna tão necessário quanto a atenção ao ambiente sonoro que presenciamos no cotidiano, para que haja uma tradução fiel do retrato sonoro encontrado na realidade para as mídias sonoras – ou o mais fiel possível, já que a imaginação as vezes consegue trazer sons mais perfeitos que a realidade –, como o *podcast*, em especial aqueles que se utilizam de recursos sonoros para inserir/fazer imergir o ouvinte-leitor em cada cena sonora.

Ao colocar o público que consome *podcasts* na atualidade como “ouvinte-leitor”, utilizamos a reflexão de Pinheiro (2017) a respeito da obra de Umberto Eco (2002, p. 12), na qual o referido teórico italiano analisa o que o texto “deixa os próprios conteúdos em estado virtual, esperando que a sua atualização definitiva se dê com o trabalho cooperativo do leitor”. A partir disso, Pinheiro cunha a expressão “ouvinte-leitor”, referindo-se – de modo a considerar também a questão da acessibilidade dos conteúdos midiáticos – à não passividade de quem lê/escuta o texto/a mensagem radiofônica, no sentido de que o indivíduo não só “recebe”, mas também interpreta e interage com ela a partir do seu campo de subjetividade, da sua diversidade sensorial e de seus conhecimentos/saberes prévios.

No contexto dos *podcasts*, o “ouvinte-leitor” é colocado não somente como o consumidor das mídias através da mensagem sonora/texto radiofônico, apresenta-se também na possibilidade de interação direta com a equipe de produção e, desta maneira, o *podcast* se torna uma modalidade radiofônica ainda mais próxima do público, a partir

da possibilidade de interação diferenciada que se abre por meio das plataformas de *streaming* e redes sociais, assim como da característica natural de proximidade do som.

2 Podcasting: um panorama

O *podcasting*, como um modelo de distribuição, circulação e produção de conteúdo sonoro sob demanda, tem crescido bastante na última década⁵. No momento de elaboração da presente pesquisa, registra-se o número de mais de 2 milhões de *podcasts* produzidos do mundo⁶. No Brasil, o *podcasting* também entrou em alta, de maneira que 2019 foi considerado o “ano do *podcast*” no país (SOUZA; FORT; BOLFE, 2020, p. 79).

Bonini (2020) compreende *podcasting* como uma tecnologia para distribuição, recepção e escuta sob demanda de áudio, ou conteúdo sonoro: “representa uma mudança da radiodifusão massiva para uma mídia sob demanda” (CROFTS *et al.*, 2005 *apud* BONINI, 2020, p. 16). Embora, originalmente, o *podcasting* não esteja ligado ao áudio – pois a tecnologia de RSS⁷ permite a distribuição de qualquer conteúdo de mídia – a distribuição de conteúdo em áudio tornou-se a maior utilização para sua tecnologia, de modo que já representa a definição principal de seu uso (VICENTE, 2018).

Assim, a distribuição de peças em áudio tornou-se a forma mais popular entre o *podcasting*, de maneira que se tornaram sinônimos a produção em áudio com a distribuição pelo RSS. A associação ficou estabelecida de tal modo que, conforme a cultura *online* sofre mudança com os *sites* e aplicativos de *streaming*, o *podcasting* mantém sua característica sonora. João Alves (2020) explica, a partir de Vicente (2018) e Kischinhevsky (2015), a substituição dos *downloads* pelos serviços de consumo por demanda.

Segundo Vicente (2018), a alavancada de vendas de *smartphones* e a estabilização da rede de *internet* móvel contribuíram para esta

⁵ Em entrevista à Radio Tabajara, em 13 de abril de 2021, o professor Luiz Artur Ferraretto, da UFRGS, aborda a definição de *podcasting*, em linhas gerais, como uma “forma de distribuição” e “*podcast*” como o “conteúdo sonoro”, em si. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/0EFgqc4yGVELHOxbVVgB3T?si=rDjzxr_wSb-G-1mcQC55aQ. Acesso em: 08 maio 2021.

⁶ Dados disponibilizados por Ross Winn em 2021 *Podcast Stats & Facts (New Research From Apr 2021)*, no site: <https://www.podcastinsights.com/podcast-statistics/>. Acesso em: 08 maio 2021.

⁷ Sigla em inglês para *Rich Site Summary* ou *Really Simple Syndication*, na qual o internauta subscreve-se ao conteúdo de um *website* sem precisar acessá-lo diretamente a cada atualização. Muito utilizado no início do *podcasting* para o *download* do conteúdo.

mudança. Com a reformulação da prática e a evolução da cultura do acesso (KISCHINHEVSKY, 2015), na qual ouvintes são encorajados a usufruir das lógicas de consumo por demanda e, ao mesmo tempo, deixam de consumir o download pago estabelecido pelo *Itunes*. (ALVES, 2020)⁸.

Nessa mesma direção, mas de modo a ampliar a conceituação, para a pesquisadora Luana Viana (2018, p. 04), *podcasting* pode ser compreendido como “radiodifusão sob demanda, de caráter assíncrono, com a produção descentralizada e distribuição potencializada pelos meios digitais”. Ressaltamos que a característica sob demanda e de caráter assincrônico é atribuída à não transmissão em tempo real, contudo, é importante ressaltar que o *podcast* se utiliza da linguagem radiofônica.

Em relação a alguns índices de acesso/consumo de *podcast*, nos Estados Unidos, país onde foi produzido o *Archive 81*, o estudo pelo presente trabalho, os números disponíveis sobre o consumo de *podcasts* surpreendem. Em fevereiro de 2020, dados estatísticos disponibilizados pela pesquisa *Nielsen Total Audience Report*⁹, mostram que mais de 51% da população Estadunidense já escutou *podcast*, e 75% da população está familiarizada com o termo “*podcasting*”. Mesmo em um contexto mundial, é surpreendente o crescimento do número de ouvintes, como na Coreia do Sul – o país com o maior percentual de ouvintes por população, com 58% de ouvintes de qualquer *podcast* no mês em que a pesquisa foi feita (maio de 2020)¹⁰.

⁸ Palestra proferida por João Alves (UFOP), durante o 2º Seminário de Pesquisa e Produção em Linguagem Sonora da Faculdade de Comunicação da UnB, semestre 01/2020.

⁹ Dados disponíveis em: <https://www.nielsen.com/us/en/insights/report/2020/the-nielsen-total-audience-report-february-2020/>. Acesso em: 09 maio, 2021.

¹⁰ Dados disponibilizados por Ross Winn em *2021 Podcast Stats & Facts (New Research From Apr 2021)*, no site: <https://www.podcastinsights.com/podcast-statistics/>. Acesso em: 01 maio, 2021.

Figura 01 – O Estado do Podcasting

Fonte: Statista *The State of Podcasting*¹¹

O Brasil encontra um contexto de crescimento exponencial. Em 2009, o número de *downloads* de *podcasts* não era expressivo, de maneira que não podia se considerar no radar de mercado de *podcasts*¹². Entretanto, em 2012, o crescimento no número de *downloads* foi de 127%, o que colocou o Brasil no segundo lugar como maior mercado de *podcasts* do mundo, chegando, em 2018, a acumular o número de mais de 110 milhões de *downloads* de *podcasts*.

Marcelo Oliveira e Ronald Ferreira organizaram a Associação Brasileira de Podcasters, a “ABPod”, responsável pela **PodPesquisa**¹³, a fim de conhecer o público de *podcasts* no Brasil, assim como a comunidade produtora. A pesquisa do ano de 2018 foi capaz de apurar mais de 22 mil respostas, na época, um número expressivo para o mercado nacional de *podcasts*. Em 2019 foi feita outra pesquisa, e seus dados foram apresentados em 14 de março de 2020, voltada para o público consumidor de *podcasts*.

¹¹ Dados disponibilizados por Ross Winn em *2021 Podcast Stats & Facts (New Research From Apr 2021)*, no site: <https://www.podcastinsights.com/podcast-statistics/>. Acesso em: 01 maio, 2021.

¹² Dados disponíveis em: <https://blubrry.com/podcast-insider/2019/02/01/podcast-stats-soundbite-brazil-bloom/>. Acesso em: maio, 2021.

¹³ Pesquisa disponível em: <https://abpod.org/podpesquisa/>. Acesso em: 01 maio 2021.

Observando a **PodPesquisa** (ABPod) percebemos que os interesses e preferências dos ouvinte-leitores brasileiros, os *podcasts* narrativos ficcionais ainda não figuram como os principais conforme ilustra a Tabela 01.

Tabela 01 – Interesses e Preferências

	2019		2018		Diferença	
	Qtd	%	Qtd	%	Qtd	%
RESPOSTAS TOTAIS	16713	100%	22993		-6280	100.0%
Autoajuda	1264	7.6%	1021	4.4%	243	3.1%
Automotivo	361	2.2%	390	1.7%	-29	0.5%
Carreiras	2977	17.8%	4095	17.8%	-1118	0.0%
Ciência	8734	52.3%	9924	43.2%	-1190	9.1%
Cultura Pop	10840	64.9%	11891	51.7%	-1051	13.1%
Economia/Educação Financeira	3552	21.3%	4422	19.2%	-870	2.0%
Educação Infantil	308	1.8%	481	2.1%	-173	-0.2%
Feminismo	3114	18.6%	2445	10.6%	669	8.0%
Filosofia	3359	20.1%	4003	17.4%	-644	2.7%
Games	5973	35.7%	8614	37.5%	-2641	-1.7%
Gastronomia	959	5.7%	3243	14.1%	-2284	-8.4%
História	7961	47.6%	9968	43.4%	-2007	4.3%
HQs	4124	24.7%	5928	25.8%	-1804	-1.1%
Humor e Comédia	8878	53.1%	12320	53.6%	-3442	-0.5%
Investimentos	1778	10.6%	3339	14.5%	-1561	-3.9%
Línguas e Idioma	3000	18.0%	4502	19.6%	-1502	-1.6%
Livros	3865	23.1%	4556	19.8%	-691	3.3%
Luta e consciência negra	1387	8.3%	1367	5.9%	20	2.4%
Maternidade/Paternidade	834	5.0%	901	3.9%	-67	1.1%
Medicina	714	4.3%	852	3.7%	-138	0.6%
Moda e Beleza	642	3.8%	345	1.5%	297	2.3%
Música	3159	18.9%	4475	19.5%	-1316	-0.6%
Notícias	5354	32.0%	6796	29.6%	-1442	2.5%
Nutrição	309	1.8%	760	3.3%	-451	-1.5%
Política	7128	42.6%	7942	34.5%	-814	8.1%
Psicologia	2349	14.1%	3050	13.3%	-701	0.8%
Sexualidade	2431	14.5%	2265	9.9%	166	4.7%
Tecnologia	6090	36.4%	9699	42.2%	-3609	-5.7%
TV & Filmes	7093	42.4%	12224	53.2%	-5131	-10.7%
Viagens e Destinos	2217	13.3%	2608	11.3%	-391	1.9%

Fonte: ABPod 2019/2020.

A tabela acima mostra um comparativo na pesquisa feita pela ABPod nos anos de 2018 e 2019, demonstrando os principais interesses do público, comparando o

crescimento ou diminuição do interesse do público nos tipos de conteúdo abordados nos *podcasts* atuais. As partes destacadas em verde demonstram os assuntos que tiveram o maior crescimento entre os dois anos, destacando-se Ciência, Cultura Pop, Feminismo e Política.

Outro dado interessante da **PodPesquisa** (ABPod, 2019) é que o único *podcast* narrativo que figura na lista dos vinte mais citados (Tabela 02) é Projeto Humanos, que tem cunho jornalístico. Na tabela a seguir é possível observar os vinte *podcasts* mais citados entre os entrevistados na PodPesquisa do ABPod de 2019. Em sua maior parte, a lista é constituída por *podcasts* de entretenimento em formato de conversa informal com assuntos diversos.

Tabela 02 – Top 20 Podcasts mais citados

Top 20 Podcasts Mais Citados	
1	NERDCAST
2	GUGACAST
3	MAMILOS
4	XADREZ VERBAL
5	ANTICAST
6	PROJETO HUMANOS
7	NÃO OUVO
8	BRAINCAST
9	MATANDO ROBÔS GIGANTES
10	POUCAS
11	EU TAVA LÁ
12	NARUHODO
13	SCICAST
14	FORO DE TERESINA
15	RAPADURACAST
16	MUNDO FREAK
17	HOJE TEM PODCAST
18	UM MILKSHAKE CHAMADO WANDA
19	DECRÉPITOS
20	CAFÉ DA MANHÃ

Fonte: ABPod 2019/2020

3 Podcasts Narrativos

O *podcast* narrativo é um dos vários formatos possíveis para o *podcasting*, e tem como característica o uso das potencialidades do texto sonoro para a construção do que Luãn Chagas (2021)¹⁴ chama de “textura”, que seria a construção de um ambiente sonoro ou de elementos que permitem a imersão do ouvinte-leitor (PINHEIRO, 2017).

Os recursos se estendem à utilização de personagens, cenas e sequências e, especialmente, à roteirização¹⁵. A utilização dessas potencialidades permite estabelecer uma relação íntima (CHAGAS, 2021) com o ouvinte-leitor para que, através desses recursos, ele tenha acesso ao todo da história.

Os *podcasts* narrativos mais populares atualmente são o que “abordam crimes ou envolvem investigações marcadas por controvérsias, sempre histórias reais que tiveram alguma cobertura de imprensa, mas não com a devida profundidade” (KISCHINHEVSKY, 2017, p. 10). A série mais proeminente e que iniciou a onda de *podcasts* narrativos é *Serial*¹⁶, que em sua primeira temporada conta a morte de uma jovem de Baltimore, que em 1999 foi supostamente assassinada por um ex-namorado e colega de escola. No Brasil a fórmula se tornou popular em *podcasts* jornalísticos, com o Projeto Humanos, principalmente no especial O Caso Evandro. Dentre os 20 *podcasts* mais citados na PodPesquisa de 2019¹⁷, o Projeto Humanos se encontra em sexto lugar, o único da lista a ser um *podcast* narrativo.

Para *podcasts* narrativos também é comum a serialização, com episódios longos, para determinar um fluxo narrativo satisfatório, e o processo de escuta demanda engajamento e atenção concentrada do ouvinte-leitor, para que seja possível a compreensão do conteúdo (ALVES; LOPES, 2019, p. 5). Em geral, um *podcast* narrativo é focado na história, e o desenvolvimento de sua narrativa tona-se o ponto central da produção, “há uma construção narrativa dos fatos relatados, com rica descrição de ambientes e situações” (KISCHINHEVSKY, 2017, p. 11-12). O foco na progressão da história, assim como na rica descrição e a serialização, são características usuais de

¹⁴ Entrevista de Luãn Chagas concedida a Débora Lopez, via Projeto “Que trem é esse?”, do Grupo CONJOR/UFOP, postado em 22 abr. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cEdCIqeTT_M. Acesso em: 01 maio, 2021.

¹⁵ O que é um *podcast* narrativo? Disponível em: <<https://cochicho.org/o-que-e-podcast-narrativo/>> Acesso em: 01 maio 2021.

¹⁶ Episódios disponíveis em: <https://serialpodcast.org/>. Acesso em: 09 maio, 2021.

¹⁷ Pesquisa disponível em: <https://abpod.org/podpesquisa/>. Acesso em: 01 maio, 2021.

podcasts narrativos, que conseguem resgatar elementos da rádio tradicional, como radiodocumentários (no caso de *podcasts* jornalísticos), ou mesmo a radiodramaturgia (KISCHINHEVSKY, 2017).

Nicholas Quah (2019) aponta o cenário contemporâneo do *podcasting* como aberto à experimentação, inclusive no caso de *podcasts* ficcionais, que embora não sejam tentativas de reviver a glória da era de ouro da rádio, são programas que estão presentes há um tempo considerável, e trazem outros tipos de ensaios sobre a linguagem e formato de *podcasts*.

Os *podcasts* ficcionais, em sua maioria, aparecem como explorações do gênero de terror e ficção científica, e um programa que se tornou grande pioneiro do gênero entre os *podcasts* é o “*Welcome to Night Vale*”¹⁸, criado por Joseph Fink e Jeffrey Cranos, que teve sua estreia em 2012 e desde então inspirou muitos outros *podcasts*. *Night Vale* é uma série que simula a transmissão de um programa de rádio em uma pequena cidade situada em um deserto em que qualquer teoria da conspiração ou fenômeno fantástico de torna realidade.

O *podcast* “*Welcome to Night Vale*”, é um dos mais baixados nos Estados Unidos, durante seus primeiros 25 episódios ele teve um alcance de 150 mil *downloads*. Já em 2013, conseguiu alcançar o primeiro lugar no *ranking* de *podcasts* do programa agregador da Apple, o *Itunes*. Em julho daquele ano, o *podcast* tinha a marca de 2,5 milhões de *downloads* e em agosto de 2013, os números já tinham passado para 8,5 milhões de programas baixados (VOX, 2015). (SCHLOTFELDT, 2017, p. 32).

Muito do que conhecemos hoje em termos de *podcasts* ficcionais pode ser traçado como descendentes de radiodramas ou radionovelas. Para Kaplún, o radiodrama tem como característica principal o desenvolvimento de um enredo, com a utilização de atores para interpretar personagens dramáticos (KAPLÚN, 2017, p. 121). Para ele, o radiodrama tinha a qualidade de provocar a imaginação do ouvinte, com o intuito de oferecer “imagens auditivas” (KAPLÚN, 2017, p. 73).

¹⁸ Episódios disponíveis em: <http://www.welcometonightvale.com/listen>. Acesso em: 09 maio 2021.

O radiodrama foi perdendo espaço ao longo dos anos, graças à chegada de novas tecnologias, como a televisão (SCHLOTFELDT; RODIGHERO, 2017), mas o crescimento de narrativas ficcionais prova a capacidade, assim como a vontade, do público de consumir histórias contadas no formato de audiodramas (SKINNER, 2020). Skinner explica que não somente há um público crescente que procura consumir *podcasts* ficcionais, que apresentam histórias de maneira que nunca foram contadas antes, essas produções também se colocam como um espaço criativo para a propriedade intelectual para depois ser adaptada para filmes e séries de TV¹⁹.

Embora não haja regras sobre como deve ser feito um *podcast* ficcional, já que é um meio com várias possibilidades para exploração do formato, ainda existem categorias específicas no meio do *podcasting* ficcional, e Skinner (2020) as classifica como: “Audiodrama tradicional”, a que mais se assemelha às peças de radiodrama do passado, com um roteiro interpretado por atores e o ouvinte-leitor acompanha as ações conforme acontecem as cenas; a “ficção diegética”, em que o ouvinte-leitor acompanha a narrativa a partir de montagens e gravações que ocorrem no mundo da narrativa; e a “antologia”, que conta várias histórias ao longo dos episódios, todas ligadas por um tema em comum.

Podcasts ficcionais, portanto, se classificam como uma modalidade do *podcasting* narrativo. Lopez e Alves (2019), ao propor eixos e métodos de análise para *podcasts* narrativos, os delimitam por suas características – embora a análise dos referidos autores se baseie em narrativas jornalísticas –, e dentre elas está o caráter narrativo seriado, assim como a composição acústica, “espinha dorsal da produção que pode ser expandida, mas que conta a história-mãe, que reforça o vínculo emocional com a audiência, que recria cenários e personifica sujeitos e relações” (LOPEZ; ALVES, 2019, p. 9).

A construção e estrutura narrativa também são elementos essenciais nesse formato de *podcast*. A narrativa está presente em todos os elementos da humanidade (BARTHES, 2011). Para Barthes, a compreensão da narrativa está no reconhecimento do encadeamento da história, em seus vários estágios, além de seguir toda a história. “Ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra para outra, é também passar de um nível a outro” (BARTHES, 2011, p. 27), ou seja, a compreensão e a imersão da

¹⁹ Oliver Skinner, em *Fiction Podcasts: The Medium Giving Rise to a New Generation of Audio Storytellers*, disponível em: <https://www.voices.com/blog/fiction-podcasts/>. Acesso em: 01 maio de 2020.

história também fazem parte da compreensão narrativa. Barthes ainda explica que cada ponto da narrativa pode ir para diversas direções ao mesmo tempo, entretanto, ainda trata-se de uma língua sintética, fundada sobre (uma sintaxe de encaixamento e de desenvolvimento” (BARTHES, 2011, p. 57).

A narrativa apresenta vários elementos ligados entre si, que Barthes descreve como uma grande frase, em que cada pequeno elemento forma uma narrativa em si, mas ainda segue uma história/narrativa geral, o que acontecem em *podcasts* como O Caso Evandro, *Serial* ou *Archive 81*, em que cada episódio possui uma estrutura única e contida em, com início, meio e fim, mas que ainda fazem parte de uma narrativa maior. Além disso, o discurso narrativo tem diferentes partes, como ações, cenas, diálogos, monólogos, etc.; e o que Barthes coloca como classes “psicológicas”, que fazem parte da construção narrativa e dos personagens: condutas, sentimentos, intenções, motivações e racionalizações dos personagens.

A integração é um processo importante para a narrativa, é o que reúne e dá sentido e unifica os elementos da história que vão sendo apresentados ao longo da obra.

A complexidade de uma narrativa pode-se comparar à de um organograma, capaz de integrar os movimentos para trás e os saltos para diante; ou mais exatamente, é a integração, sob formas variadas, que permite compensar a complexidade aparentemente indomável das unidades de um nível, é ela que permite orientar a compreensão de elementos descontínuos e heterogêneos (tais quais são dados pelo sintagma, que só conhece uma dimensão: a sucessão) (BARTHES, 2011, p. 60).

O *podcasting* é uma modalidade mediática da comunicação sonora que tem como característica principal o “resgate da oralidade” (GAROFALO, 2019 *apud* SOUZA; FORT; BOLFE, 2020, p. 80), além da utilização de outros recursos da “linguagem radiofônica” (BALSEBRE, 1994 *apud* MEDITSCH, 2005) como apoio para definir suas estéticas, passar a mensagem e contar suas histórias, especificamente *podcasts* narrativos (AMARAL; PERNISA JÚNIOR, 2020). A “sensorialidade” (VIANA, 2018, p. 07), característica histórica do rádio, é um dos elementos essenciais na imersividade do ouvinte-leitor, algo utilizado nos *podcasts* narrativos como uma maneira de envolvê-lo através da mensagem.

A fluidez da oralidade e a sua presença em diversas instâncias da via é o que permite a aproximação do “ouvinte-leitor” com as narrativas apresentadas por *podcasts* narrativos. A presença da estrutura narrativa em todos os elementos básicos da humanidade, permite uma conexão com a história, além de deixa-la mais inteligível para a compreensão quando ordenada de maneira que possibilita inferências sobre a história, e a leva para além da obra. O resgate feito pelos *podcasts* desse formato é uma maneira de apresentar novos formatos para uma geração que conhece um outro rádio, mas que não vem como uma substituição, mas uma apresentação a mais da linguagem radiofônica, como na tradução do formato do “radiodrama” (KAPLÚN, 2017) como “audiodrama”.

4 Notas sobre Audiodrama e Radiodrama

Quando falamos de audiodrama, estamos, em alguma medida, abordando uma espécie de remediação da ideia de radiodrama (KAPLÚN, 2017). Remediação é “a lógica formal através da qual os novos média reformam as formas dos média anteriores.” (BOLTER & GRUSIN, 2000: 273).

Para Kaplún, o radiodrama tem como característica principal o desenvolvimento de um enredo, com a utilização de atores para interpretar personagens dramáticos (KAPLÚN, 2017, p. 121). Para ele, o radiodrama tinha a qualidade de provocar a imaginação do ouvinte, com o intuito de oferecer “imagens auditivas” (KAPLÚN, 2017, p. 73). O formato de audiodrama encontrado em *podcasts* se apropria dessas estratégias já utilizadas pelas plataformas digitais, que além do espaço e do tempo ilimitado para abrigar as produções (VIANA, 2020, p. 06), ainda se vale da disponibilidade da gravação e adição de efeitos de maneira assíncrona, o que aumenta as possibilidades de utilização dos recursos (VICENTE, 2018, p. 105). Em adição às possibilidades de produção, as plataformas digitais também surgem com um suporte para a participação e contato direto (VIANA, 2020, p. 5-6) com o ouvinte-leitor.

O *podcasting* passou a ser considerado uma “modalidade radiofônica”, considerando suas características, além da reformulação do conceito de rádio, que vai além das ondas hertzianas, passando a se configurar como uma “linguagem comunicacional específica, que usa a voz, a música, os efeitos sonoros e o silêncio, independente do suporte tecnológico” (FERRARETTO; KISCHINHEVSKY, 2010, p.

1010 *apud* KISCHINHEVSKY, 2017, p. 06). Além disso, características que ultrapassam a narrativa de radiodramas também se apresentam em *podcasts* em formato de audiodramas, como a narrativa dramática, as ações sonoras, e os cenários criados a partir de efeitos sonoros.

Schlotfeldt e Rodighero (2017) explicam a narrativa dramática em três elementos: a exposição, o nó e o desfecho. A “exposição” seria a apresentação da história para o ouvinte-leitor, onde são explicadas as informações básicas do universo e das personagens, além de explicar onde e quando se passa a narrativa. O “nó” é o segundo elemento, que é quando as ações dramáticas começam a gerar e expor os conflitos para a construção do clímax, seguido pela resolução e dá espaço para a geração dos pontos de virada da narrativa. O “desfecho” é o último, que segue a resolução da história, resolvendo os últimos conflitos e encerra a narrativa – ou deixa espaço para uma próxima temporada.

A ação sonora pode ser categorizada como os acontecimentos que são realizados em cena a partir dos atores ou do narrador a partir de suas falas (sejam diálogos, monólogos ou narração), e o que é falado deve repercutir no tempo (SPRITZER, 2005 *apud* VIANA, 2018). Segundo Viana, ao trabalhar o som na criação das cenas, o ambiente sonoro ganha vida, como a sonoplastia permite a criação do cenário sonoro – por exemplo em máquinas de escrever no teatro e no rádio. Entretanto, é necessário que o “cenário sonoro” corresponda às expectativas do ouvinte-leitor quanto à imagem mental criada, e é possível através da interação da ação sonora com o cenário sonoro (ABREU, 2014 *apud* VIANA, 2018); mais especificamente do “cenário radiofônico” (KAPLÚN, 2017), que simulam ações e principalmente uma “paisagem” sonora” (SCHAFER, 2001) que situam o ouvinte-leitor no momento da cena, mesmo que a composição de um cenário radiofônico não consiga capturar com exatidão uma “paisagem sonora”, são impressões que surgem a partir da escuta do dia-a-dia, que cabe ao produtor exercitar através de uma escuta mais atenta.

5 Linguagem Radiofônica

Para Armand Balsebre, o rádio é um meio de comunicação que tem a capacidade de produzir sonhos para o público, de construir o imaginário a partir da “poesia do espaço” (BALSEBRE, 1994 *apud* MEDITSCH, 2005, p. 327). Para o referido autor

espanhol, o rádio e o desenvolvimento tecnológico de reprodução sonora permitiram a definição de uma maneira distinta de escutar o som, graças à profissionalização de roteiristas, montadores, realizadores, locutores. Balsebre ainda traz atenção às ficções dramáticas e a sua capacidade de criar novas paisagens sonoras, para trazer “novos repertórios de possibilidades para produzir enunciados significantes” (BALSEBRE, 1994 *apud* MEDITSCH, 2005, p. 328).

Por conter um conjunto sistemático de signos próprios de suas características sonoras de incitar a imaginação do ouvinte-leitor, o rádio possui a sua própria linguagem, que por motivos expostos anteriormente, pode ser traduzida para o mundo do *podcasting* também. Balsebre explica a linguagem radiofônica como:

Um conjunto de formas sonoras e não sonoras representadas pelos sistemas expressivos da palavra, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, cuja significação vem determinada pelo conjunto dos recursos técnico/expressivos da reprodução sonora e o conjunto de fatores que caracterizam o processo de percepção sonora e imaginativo-visual dos ouvintes (BALSEBRE, 1994 *apud* MEDITSCH, 2005, p. 329).

A linguagem radiofônica conceituada por Balsebre se utiliza de elementos sonoros da palavra radiofônica, da música, dos efeitos e do silêncio para incitar emoções, e a partir desses recursos/elementos, como assinalam Amaral e Pernisa Júnior (2020) estimula a imaginação do ouvinte-leitor. Tratam-se, portanto, de características que tornam a linguagem radiofônica única.

Segundo Kaplún (2017), a utilização da linguagem radiofônica facilita a concentração do ouvinte-leitor, e torna a mensagem mais expressiva. Ao apresentar uma mensagem que se torna tão próxima e captura a atenção do ouvinte-leitor, compreendemos que são os recursos da linguagem radiofônica os primeiros passos para a imersividade do ouvinte-leitor.

Schafer (2001) conceitua o silêncio como um espaço entre “eventos sonoros”, mas parte de um olhar puramente sonoro, removido do contexto radiofônico. Entretanto, Balsebre (*apud* MEDITSCH, 2005) explica o silêncio como funcional para a delimitação dos núcleos narrativos, e também ajuda a construir um “movimento afetivo” (BALSEBRE, 1994 *apud* MEDITSCH, 2005, p. 334). Para Balsebre, o silêncio é como

um indicador de forte emoção por parte do interlocutor, pois transmite raiva, amor, medo ou surpresa, pois para ele a intensidade da paixão não contém palavras para descrever ou definir.

Os efeitos sonoros são a maneira da linguagem radiofônica representar a realidade, é onde são construídas as especificidades do meio sonoro (BALSEBRE, 1994 *apud* MEDITSCH, 2005). Carmen Lucia José e Marco Júlio Serogl (2015) explicam os efeitos sonoros como recursos que são utilizados sobre outros elementos sonoros (locução, trilha, ou mesmo sobre o silêncio), com o objetivo de destacar ou descrever as especificidades das ações sonoras, para facilitar a compreensão de determinada cena, ou fala da locução, e proporcionar sensações.

A trilha sonora, geralmente associada a filmes, é “todo e qualquer recorte variado de duração do sintagma musical, rerepresentado como outra composição porque parte de outro texto, oral ou visual” (JOSÉ; SERGL, 2015, p. 18). A trilha sonora permite diversas formas do ouvinte-leitor acessar emoções das cenas, e possibilita a criação de “imagens auditivas” (BALSEBRE, 1994 *apud* MEDITSCH, 2005), mas também pode contribuir como “tema musical” (KAPLÚN, 2017, p. 157), que seria o tema característico de um personagem, de um ambiente, de um grupo ou de uma situação específica da cena em uma dramaturgia radiofônica, que permite o reconhecimento imediato da parte do público.

A sonoplastia é um dos recursos da sonoridade para trazer a sensorialidade, é a composição dos elementos da linguagem radiofônica (como efeitos sonoros, a voz, a trilha sonora, etc.) com a intenção de criar/evocar sentimentos e emoções no ouvinte-leitor, para dar referências sonoras para a compreensão da cena, ou para a criação de uma paisagem sonora.

6 Paisagem Sonora

Schafer (2001) traz o conceito de “paisagem sonora” como o estudo de qualquer tipo de campo acústico e seu comportamento a partir de interações com eventos sonoros. Em um contexto radiofônico, entretanto, a paisagem sonora nada mais é do que a composição, a partir da sonoplastia e de outros elementos da linguagem radiofônica, de um ambiente para passar a ilusão de um espaço para o ouvinte leitor. É o que permite o

ouvinte-leitor se situar no momento da cena. Schafer categoriza vários elementos que possibilitam a identificação de um “horizonte” ou “paisagem sonora”, que podem ser classificados também no contexto radiofônico como sinais de identificação da própria narrativa.

O “som fundamental” é um dos conceitos de Schafer sobre a “paisagem sonora”, para ele, o “som fundamental” é o som característico que permite a identificação de um espaço específico. Cada local tem suas características específicas que formam o ambiente, e a maneira que o som age nesses espaços ou locais torna-se único daquele local, ou de determinado tipo de ambiente. Semelhante aos “marcos sonoros”, entretanto, estes são como cartão-postal de determinada comunidade em formato sonoro, pois são as características sonoras de determinado local que são imediatamente notados pela comunidade do local, já acostumada com os sinais característicos.

“Sinais”, outra classificação de Schafer, são “avisos acústicos” de um determinado ambiente. São sinalizações sonoras na acústica de determinado local, quando há uma alteração no ambiente sonoro em que já se está acostumado com o som do fundo, e algo muda nesse ambiente, que logo chama a atenção de quem está ouvindo. “Espaço acústico” seria o resultado da interação dos “sinais” e de qualquer outro “objeto sonoro” com determinado espaço, e como esse sinal se comporta nele.

O estudo da “paisagem sonora” permite um olhar sobre o que é necessário na captura da atenção do ouvinte-leitor quando se trata da narrativa no que diz respeito à sua imersão no universo apresentado, em como acontece a situação de cada cena que é apresentada e o contexto da narrativa, e como ela pode se desenrolar a partir do ambiente apresentado a partir da sonoplastia e da linguagem radiofônica. A “paisagem sonora” é um dos elementos que permite a captura do “ouvinte-leitor” e o imerge na narrativa.

7 Imersividade

Podcasts narrativos, em especial os audiodramas, ao apostarem em uma escuta imersiva, se utilizam de recursos para ampliar a percepção do ouvinte-leitor para transportá-lo ao ambiente da cena, para entender a narrativa em todos os seus detalhes

(CHAGAS, 2021)²⁰. A utilização de efeitos sonoros e outros elementos da linguagem radiofônica permitem esse transporte, ao serem colocados de maneira a confeccionar um ambiente ou situação (JOSÉ, SERGL, 2015, p. 12).

Segundo Luana Viana (2020), o conceito de imersão refere-se à entrada do público em um mundo alternativo, diferente do mundo real ao qual o indivíduo pertence ou se encontra. “O processo imersivo ocorre tanto pelas sensações adicionadas pelo consumo do conteúdo quanto pela disposição psicológica do público” (VIANA, 2020, p. 03).

A imersão é possibilitada por meio de um estímulo sensorial ou imaginativo, que possibilitam uma conexão emocional, sensorial ou cognitiva com a história, e permite um sentimento de presença na realidade apresentada, como assinalam Massarolo e Mesquita:

A noção de imersão sempre esteve atrelada à concepção de verossimilhança da representação na história da arte ocidental. Para tanto, Oliver Grau (2007) considera que o desenvolvimento das mídias está intimamente ligado a uma busca pelo aperfeiçoamento de uma experiência imersiva, pois todas buscam criar técnicas que sejam capazes de cativar o imaginário do espectador, com a finalidade de aproximá-lo e inseri-lo sensorialmente na obra. Seja por um estímulo sensorial direto ou pelo estímulo imaginativo, a imersão é popularmente compreendida como uma potência de atração do sujeito humano à experiência vivenciada, num ideal de transportar sua consciência a uma construção ficcional e fisgá-lo sensorialmente, emocionalmente e cognitivamente para uma paisagem de acontecimentos mimetizados. Algo que constitui em um forte sentimento de presença na realidade ficcional. (MASSAROLO; MESQUITA; 2014, p. 48-49).

A imersividade, no Brasil, ainda é muito explorada sob a perspectiva do jornalismo, em especial no jornalismo experimental e como o público recebe a experiência (LONGHI, 2017). Ao refletir sobre o tema, Viana (2020) cita Longhi (2002, p. 83), para quem a imersão é o “estado de ‘sonho acordado’”. A ‘imersão’ nada mais é do que a rendição total do leitor, ouvinte ou espectador, à narrativa do respectivo meio ao qual esteja assistindo, lendo ou ouvinte. Com a imersão ocorre a concentração de todos os sentidos”.

²⁰ Entrevista de Luã Chagas concedida a Débora Lopez, via Projeto “Que trem é esse?”, do Grupo CONJOR/UFOP, postado em 22 abr. 202. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cEdCIqeTT_M. Acesso em: 01 maio 2021.

Segundo Viana (2020, p. 03) “O processo imersivo ocorre tanto pelas sensações acionadas pelo consumo do conteúdo quanto pela disposição psicológica do público”. Ademais, o processo imersivo pode acontecer a partir de qualquer mídia, mas Cordeiro e Costa (2016) lembram que para compreender a imersão, é precisa ter em mente que o fenômeno da imersão acontece a partir de um espaço prévio ou construído, material ou imaterial, físico ou virtual, e cabe a essas mídias, como as obras jornalísticas ou os *podcasts* narrativos, construir esses espaços (CORDEIRO; COSTA, 2016).

Além disso, Dominguez (2013 *apud* CORDEIRO; COSTA, 2016, p. 104) salienta que o processo de imersão está além da interatividade, “pois tem a capacidade de alcançar audiências que anteriormente não se interessariam pelo tema”.

Podcasts narrativos, em especial os audiodramas, ao apostarem em uma escuta imersiva, se utilizam de recursos para ampliar a percepção do ouvinte-leitor para transportá-lo ao ambiente da cena, para entender a narrativa em todos os seus detalhes (CHAGAS, 2021)²¹. A utilização de efeitos sonoros e outros elementos da linguagem radiofônica permitem esse transporte, ao serem colocados de maneira a confeccionar um ambiente ou situação (JOSÉ; SERGL, 2015, p. 12). A paisagem sonora (SCHAFER, 2001) é construída a partir desses elementos, como efeitos sonoros ou a música, ou seja, a sonoplastia.

7.1 Estratégias de Imersividade

Viana (2020) apresenta estratégias de imersividade que caracterizam os *podcasts* narrativos. Tais estratégias estão fundamentadas na estrutura narrativa, e atuam como conexões entre o ouvinte-leitor e o produto, para compreender a mensagem, a saber: a “humanização, a condução emocional da história, o uso de sonoras, a ambientação e a fala do jornalista/apresentador” (que no presente trabalho apresentamos como “a voz” para amparar os conceitos relacionados às narrativas ficcionais). Importante ressaltar que cada um desses elementos age à sua própria maneira como elementos de imersividade, os

²¹ Entrevista de Luã Chagas concedida a Débora Lopez, via Projeto “Que trem é esse?”, do Grupo CONJOR/UFOP, postado em 22 abr. 202. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cEdCIqeTT_M. Acesso em: 01 maio 2021.

quais se aplicam, no estudo de Viana (2020), a narrativas jornalísticas, mas que também, em nossa compreensão, podem ser aplicados aos *podcasts* ficcionais.

A “humanização”, segundo Viana (2020), faz parte do que caracteriza a narrativa radiofônica, e é uma das estratégias de ‘proximidade’ com o ouvinte; assim como a “condução emocional da história”, que são os elementos da linguagem radiofônica que são utilizados como uma maneira de ditar o “ritmo dramático da história”, para criar um “laço emocional’ com o ouvinte-leitor, e transmitir a emoção de cada cena ou segmento.

A “utilização de sonoras”, para Viana (2020, o. 13) “substituem as aspas no jornalismo impresso e conferem autenticidade ao que é falado, referenciando diretamente a fonte e reforçando o aspecto real da narrativa”, ou seja, a utilização de sonoras contextualiza o ouvinte e proporciona veracidade à história.

A “ambientação” (VIANA, 2020) é proporcionada através da sonoplastia, e é a maneira de inserir o ouvinte-leitor no ambiente da cena, para aproximar sua imaginação ao que se passa na história.

A “fala do jornalista/apresentado” (VIANA, 2020) é o que permite a conexão com o ouvinte-leitor, em especial ao “falar em primeira pessoa”, pois estabelece “laços de diálogo” e “laços de intimidade” com o ouvinte-leitor. Tal aproximação se dá por meio do instrumento vocal e sonoro que mais emociona o ser humano (JOSÉ, SERGL, 2015), a voz, além de se utilizarem da palavra.

A palavra é um dos elementos mais importantes da linguagem radiofônica para Balsebre (2005), apesar de não ser exclusivamente o elemento mais importante. Porém, a palavra é um dos elementos que permite a criatividade expressiva da linguagem radiofônica, através da utilização de outras das categorias da mencionada linguagem.

A utilização de todos esses elementos permite a compreensão da linguagem radiofônica, não apenas a partir de sua técnica, mas também amparada na experiência imersiva.

Vale citar uma outra estratégia, que seria a utilização da “metalinguagem” (INTERCOM, 2010). Metalinguagem, no contexto das linguagens da comunicação, pode ser definida como “todas as ocorrências em que uma linguagem serve para constituir outra” (INTERCOM, 2010, p. 814). Ao colocar em um podcast, que tem como linguagem

objeto seu caráter oral juntamente com o rádio, a metalinguagem permite a proximidade com o ouvinte-leitor no que diz respeito à compreensão estética e narrativa do produto.

Na próxima parte do presente trabalho – Reflexões sobre o método –, sistematizamos os conceitos aqui abordados junto às categorias e aos indicadores que auxiliaram a análise a respeito do uso da linguagem radiofônica na construção de estratégias de imersividade do *podcast Archive 81*.

PARTE II - REFLEXÕES SOBRE O MÉTODO

A próxima parte do trabalho monográfico será uma reflexão sobre o método utilizado na análise do *podcast Archive 81*. O ensaio sobre a metodologia começa a partir do esclarecimento sobre a produção e contexto do *podcast Archive 81*, assim como suas peculiaridades e a motivação por trás da escolha desta obra. Seguimos, então, com o Quadro 02, contendo a sinopse, a duração e os *links* dos episódios analisados, com a finalidade de contextualizar os acontecimentos de cada episódio, levando em consideração que a dinâmica e estruturação da análise foi feita a partir das categorias expostas no Quadro 03.

Em seguida partimos para uma reflexão sobre a escuta e a “cultura do ouvir” (MENEZES, 2007), assim como a importância desses processos na análise do *Podcast Archive 81*. Partimos de uma reflexão sobre o processo de “auditoria” (MEDITSCH, BETTI, 2019) no processo, não como método, mas como técnica de apreciação para a análise, em especial nesta pesquisa, em que o processo de reflexão analítica partiu de uma escuta compreensiva dos sons do *podcast Archive 81*.

E, por fim, chegamos ao tópico sobre a “análise de conteúdo” (BARDIN, 1977), o método processual escolhido para refletir sobre como acontece a imersividade no contexto do *Podcast Archive 81*. Partimos de uma abordagem sobre as formas de estudar *podcasts* narrativos seriados, a partir das metodologias apontadas por João Alves e Débora Lopez (2019), para então seguir para uma reflexão sobre as discussões de Roque Moraes (1999) sobre a análise de conteúdo de Bardin, a partir da “categorização, descrição e interpretação” do produto para a análise. Após essas etapas, foi elaborado um Quadro 03, de Conceitos, Categorias e Indicadores, que sistematiza as concepções utilizadas no processo de análise dos episódios.

8 O Universo da Pesquisa

Archive 81 é um *podcast* ficcional de terror em formato de audiodrama, que teve sua primeira temporada lançada em 2016 com 10 episódios. O *podcast* é produzido por Daniel Powell e Marc Sollinger, com sua produtora *Dead Signals*, e todas as três

temporadas, assim como dois *spin-offs*²², estão disponíveis em diversas plataformas de *streaming* de áudio. Daniel e Marc, embora sejam os produtores, também emprestam suas vozes e seus nomes para dois personagens da narrativa sonora e contam com uma equipe de atores para interpretar outros personagens.

De certa forma, *Archive 81* é um produto peculiar, em especial pelo modo como são utilizados os recursos da linguagem sonora, sobretudo os efeitos sonoros, e a atuação. Um dos atrativos da obra é não se utilizar do recurso da narração para descrever as histórias ou as personagens, e todos os acontecimentos das cenas são contados a partir da perspectiva das personagens, que o “ouvinte-leitor” (PINHEIRO, 2017) acompanha o tempo inteiro, de modo que o universo da narrativa é introduzido juntamente com elas.

A escolha do *Podcast Archive 81* como objetivo do presente estudo se deu, num primeiro momento, pela nossa escuta recreativa e apreciativa, em relação à sonoridade da referida produção narrativa seriada. A delimitação do *corpus* para análise, por sua vez, se deu a partir da escolha da 1ª temporada, composta de 10 episódios, cada um com duração que varia de 14 a 18 minutos, por se esta, em considerável medida, emblemática pelo próprio caráter de estreia do *Podcast*. Ademais, trata-se de um recorte que nos permitiu a consecução de um processo de “auditoria” (MEDITSCH; BETTI, 2019) e diante das condições de trabalho que o contexto do semestre letivo, conduzido de maneira emergencial e remota permitiram.

Deste modo, para a análise, os 10 episódios da primeira temporada, elencados no Quadro 02, foram escutados, assim como foi feita uma leitura dos roteiros dos episódios, a princípio para entender a história. A leitura dos roteiros acabou não sendo interessante para o tipo de análise que escolhemos fazer, no entanto, foi construtiva para a compreensão do conjunto da narrativa.

²² *Spin-Off* é um termo em inglês utilizado para histórias derivadas de outra narrativa – sejam séries, filmes, livros, histórias em quadrinho, etc. -, que seguem no mesmo universo apresentado ou acompanha personagens que não eram protagonistas na história principal.

Quadro 02 – Episódios Analisados

Episódios da Primeira Temporada				
EPISÓDIO	TÍTULO	SINÓPSE	DURAÇÃO	LINK
1	<i>A Body in a New Place</i>	Daniel Powell é apresentado ao seu novo trabalho pelo Sr. Davenport no Arquivo 81 (<i>Archive 81</i>). Nas fitas, conhecemos Melody Pendrass, em seu trabalho para descobrir mais sobre o edifício Visser, com seus moradores estranhos e a Sociedade Histórica, liderada por Samuel.	16'46	cutt.ly/Hxw4Nnr
2	<i>A Night At an Opera</i>	Após receber uma ligação de Tanya, sua namorada, Daniel é interrompido por Sr. Davenport, com um aviso para não desligar o gravador e aviso implícito de que está sendo monitorado. Nas fitas Melody conversa com Tamara Morris, uma moradora do Visser compositora de ópera.	14'49"	cutt.ly/9xw4O0n
3	<i>A Story in Cycles</i>	Melody entrevista Jesse Lewis, um jovem que nasceu no prédio e parece disposto a falar sobre qualquer coisa, e a partir disso Melody lhe passa uma missão. Daniel apresenta os primeiros sinais de estresse por conta do conteúdo das fitas, e tenta desistir, mas Sr. Davenport o convence a continuar. Tentando cumprir a missão de Melody, Jesse é descoberto por Samuel.	16'53"	cutt.ly/Kxw4cJ7
4	<i>A Collection of Disparate Strangeness</i>	Enquanto filme sua rotina com o intuito de mandar para Tanya, Jesse encontra um pequeno amigo: Ratty (um ratinho). Daniel coloca para tocar três fitas, que no geral não parecem ter a ver com o Visser, mas as duas possuem conteúdos estranhos: uma meditação que acaba em pesadelo, e um tour por uma coleção particular de artefatos perturbadores. A terceira fita parece ser apenas uma música <i>folk</i> inquietante.	18'	t.ly/vC4F
5	<i>A Spider in a Web</i>	Daniel liga para seu amigo Mark, e pede um favor para ele: pesquisar sobre o Edifício Visser, sobre a instituição em que Melody trabalhava, e a própria Melody Pendrass. Nas fitas, Melody procura o que aconteceu com Jesse, e entrevista John Smith, o segurança do prédio, que parece não estar disposto a lhe dar respostas. Mark consegue as respostas de Daniel, mas qualquer investigação sobre o edifício leva a becos sem saída. Mark também consegue o número de Melody.	16'29"	t.ly/fbfT
6	<i>A Conversation Without Record</i>	Daniel tenta ligar para o número de Melody, e quem atende é Sr. Davenport. Daniel mais uma vez tenta sair, mas é convencido a continuar. Melody entrevista Joshua Martinez e seu amigo Victor, que possui uma anomalia, em que ele não pode ser gravado, filmado ou fotografado.	14'18"	t.ly/wxOU

7	<i>A Face in a Crowd</i>	Melody tenta capturar a Música do Visser, e Daniel se vê cada vez mais investido no mistério, de modo que Daniel não parece mais saber interagir com outro ser humano. Daniel tenta fazer Tanya entender a importância de seu trabalho tocando uma das fitas, e nela Melody entrevista Craig Simmons, um homem que todos os dias vê um rosto desaparecer. Sr. Davenport o repreende mais uma vez, desta vez por mostrar o conteúdo das fitas, e Daniel se vê frustrado ao perceber que estava sendo monitorado mais do que havia percebido. Em sua angústia ele grita, mas escuta a música do Visser mais uma vez, e ao seguir a música encontra uma fita.	15'46''	t.ly/e5F1
8	<i>A Chemical Experiment</i>	Daniel coloca a fita para tocar, e se revela como uma gravação do Sr. Davenport enquanto conversa com Iris Vos, sobre um prédio que desapareceu com todos os registros de que já houvesse existido. Assustado com o conteúdo da fita, Daniel liga para Mark. Melody entrevista Chris, um dos fabricantes de drogas que vive no oitavo andar, e chega a ser assassinado por Samuel. Mark não consegue novas informações, tudo que conseguiu achar foi a foto de um prédio em ruínas.	18'37''	t.ly/Mt3k
9	<i>An Implosion of an Idea</i>	Daniel chega ao fim das fitas, mesmo que em sua volta acontecimentos estranhos continuem acontecendo. Na última fita, Samuel conversa com Melody, e explica a motivação do Visser. Enquanto Daniel tenta sair do prédio, Samuel aparece na sua frente.	15'35''	t.ly/NEtU
10	<i>The Ending, Perhaps</i>	Samuel está no ápice de seu poder, mas ainda precisa que Daniel cumpra uma última tarefa: escutar mais uma fita. Para completar o processo de apoteose, Samuel precisa de um sacrifício, e também precisa que Melody grave tudo para que a ideia se propague. Mas antes que seu plano se concretize, Victor aparece e estraga a gravação, impedindo o ritual de Samuel de se completar, o que o derrota e leva o prédio a baixo. Graças ao Daniel, Samuel consegue concretizar seus planos. Daniel foge e nos últimos minutos de gravação envia tudo para Mark, antes de desaparecer.	15'08''	t.ly/BU8O

Fonte: Elaboração Própria

O objetivo da análise é entender como a utilização de elementos da Linguagem Radiofônica, a partir das classificações definidas por Marcos Júlio Sergl e Carmen Lucia José (2015) e por Armand Balsebre (1994 *apud* MEDITSCH, 2005), contribuem para proporcionar uma “imersão” (VIANA, 2020; AMARAL; PERNISA JÚNIOR, 2020; ALVES, 2018) do “ouvinte-leitor” (PINHEIRO, 2017) na narrativa sonora. Para tanto, a

análise aqui empreendida se ampara contextualmente nas definições de imersividade revisadas, sistematizadas ou articuladas por Luana Viana (2018; 2020) em seus estudos.

Em um produto ficcional, as estratégias de imersividade atuam como ferramentas para, em geral, manter a atenção do público na história, para o ouvinte-leitor aprofundar-se e acompanhar de “mais perto” as personagens e o desenvolvimento da narrativa²³. Ao estudar a aplicação ou contextualização de diferentes categorias/estratégias de imersividade em uma análise de um *podcast* ficcional, é necessário, portanto, levar em consideração quão relacionados entre si estão esses elementos, assim como conectar-se com o conjunto da narrativa, ainda que esta – para efeitos de organização e análise – seja estudada a partir da escuta/auditoria de cada um dos episódios.

9 A Escuta e a Cultura do Ouvir

Quando se encontra um objeto de estudo que se utiliza fundamentalmente da linguagem radiofônica, é muito importante incluir a escuta no processo de análise. *Archive 81* cativa muito em seu cuidado com a composição da parte sonora, no que diz respeito ao *design* sonoro dos ambientes, a edição dos episódios, a utilização de diferentes atores para diferentes personagens e diferentes recursos para conjurar uma imagem das ações e das cenas. Todos esses detalhes completam a narrativa, pois a parte textual não funciona sem a parte sonora.

Baseado na perspectiva de “auditoria” proposta Meditsch e Betti (2019, p. 12), que se trata, em síntese, de uma escuta mais crítica que analisa os sons em seus vários “elementos, combinações e complexidade”, o presente trabalho visa, além de abordar com mais profundidade seu objeto específico de estudo, contribuir para o preenchimento de uma relativa lacuna relacionada às pesquisas na área do rádio e da mídia sonora, que é análise da sonoridade, em si.

Corroboramos, no entanto, o que pensam os referidos pesquisadores da Universidade Federal de Santa Catarina, no sentido de que “a perspectiva de uma

²³ É possível também analisar os aspectos da imersividade em narrativas sonoras jornalísticas, como nos *podcasts* que narram crimes reais. Alguns exemplos brasileiros, nesse sentido são: Praia dos Ossos, o Projeto Humanos.

auditoria, (...) não se propõe a ser método, mas sim técnica de observação da informação sonora que pode ser agregada a diferentes métodos escolhidos para cada investigação, a partir de seu problema de pesquisa e objetivos” (MEDITSCH; BETTI, 2019, p. 12).

Assim, reforçamos que para o presente trabalho, foi essencial o processo de escuta, pois a história em si se utiliza de elementos sonoros que estão sempre presentes, de maneira que mesmo que a análise partisse apenas da interpretação textual, a linguagem radiofônica ainda deveria ser levada em consideração.

No contexto do *Podcast Archive 81*, os elementos da linguagem radiofônica são parte fundamental da mensagem, e é através dessa estrutura/gramática própria que o produto não apenas permite a imersividade, como também precisa dela para contar a história. É nesse contexto que consideramos sempre interessante e necessário integrar a “cultura do ouvir” (MENEZES, 2007) ao processo de análise de estratégias de imersividade em narrativas ao processo de análise de estratégias de imersividade em narrativas sonoras. Assim como Menezes (2007, p. 10-11), “entendemos que o cultivo do ouvir pode enriquecer os processos comunicativos hoje muito limitados à visão e nos ajuda a viver melhor num mundo marcado pela abstração.

Com isso, queremos, além de sublinhar a possibilidade dos sons incitarem o imagético, enfatizar a potência da escuta no processo de captura de informações. Menezes (2007, p. 10) assinala que por meio da “cultura do ouvir” é possível “ampliar o leque da sensorialidade para além da visão”, e isso pode ocorrer de diversas formas, mas o interessante é como isso se dá em um contexto em que todo o produto é pensado e produzido com o intuito de potencializar essa sensorialidade. Nessa direção, nossa reflexão analítica se estruturou a partir da adoção contextual dos fundamentos da análise de conteúdo, mais precisamente do conteúdo sonoro nas estratégias de imersividade da 1ª temporada do *Podcast Archive 81*.

10 Análise de Conteúdo

A área de pesquisa sobre *podcasts* vem crescendo ao mesmo passo que novos *podcasts* vão surgindo. Apesar disso, essa ainda não é uma área com um número tão expressivo dos estudos especialmente voltados à análise do “sonoro”, em si.

Especificamente sobre algumas possíveis formas de se estudar *podcasts* narrativos seriados, algumas metodologias foram assinaladas por João Alves e Débora Lopez (2019), dentre as quais os referidos pesquisadores destacam “a pesquisa descritiva, a análise de conteúdo e o estudo de caso” (2019, p. 10). Reitera-se que os objetivos de Alves e Lopes era elencar “ferramentas que podem ser acionadas para o desenvolvimento de pesquisas voltadas à **serialização** de *podcasts* narrativos” (2019, p. 10. Grifo nosso), “com foco em objetos jornalísticos” (2019, p. 01).

De todo modo, esse referido ponto de partida de sistematização de possíveis formas de se estudar *podcast* pelos pesquisadores da Universidade Federal de Ouro Preto, nos levou à reflexão mais delimitada sobre qual método e técnica poderiam melhor contemplar o nosso objeto de estudo, tendo em vista, igualmente, nossa problemática de pesquisa: como o *podcast Archive 81* utiliza a linguagem radiofônica para promover a imersividade na narrativa sonora?

Sendo assim, levando em consideração os objetivos da presente pesquisa - voltados a aspectos da sonoridade do *podcast Archive 81* -, e considerando que Meditsch e Betti (2019, p. 12) explicam que “a auditoria como técnica de análise da informação sonora não propõe um único caminho a ser seguido, mas o desbravamento de múltiplos caminhos que levem melhor em consideração seus elementos sonoros, para responder de forma mais adequada diferentes perguntas de pesquisa”, foi escolhida como opção para estruturar/organizar o estudo a análise de conteúdo, um método proposto por Laurence Bardin (1977), discutido no Brasil por diversos pesquisadores, com destaque, no campo da Comunicação, para o professor Roque Moraes (1999), que descreve/sistematiza um conjunto de passos que permitem a aplicação da referida metodologia, destacando-se como relevante para esta pesquisa os aspectos da “categorização, descrição e interpretação”.

Moraes (1999, p. 11. Grifo nosso) avalia que “a análise de conteúdo possibilita o atendimento de inúmeras necessidades de pesquisadores envolvidos **na análise de dados de comunicação**, especialmente aqueles voltados **a uma abordagem qualitativa**”, que é o tipo de abordagem a qual a nossa pesquisa se volta, no sentido de, a partir da escuta, interpretar os usos e sentidos da linguagem radiofônica nas estratégias de imersividade adotadas pelo *podcast Archive 81*.

Portanto, antes de partir para o procedimento de “escuta” – baseada nos fundamentos da “cultura do ouvir” (MENEZES, 2007), e do que Meditsch e Betti (2019) designam como “auditoria” – foi produzido, à luz dos fundamentos da Análise de Conteúdo (MORAES, 1999; BARDIN, 1977) o Quadro 03, no qual sistematizamos os conceitos, categorias e indicadores, para que a análise fosse realizada com uma percepção sólida do que estava sendo pesquisado e que foi cotejado em nosso capítulo voltado aos eixos de articulação teórica.

A partir da concepção do Quadro 03 foi possível um exercício de “categorização” (BARDIN, 1977; MORAES, 1999) dos tópicos de análise necessários para os apontamentos/reflexão sobre o uso da linguagem radiofônica e as estratégias de imersividade do *Podcast Archive 81*. O referido quadro é dividido em conceitos, categorias e indicadores, como pode ser visto a seguir:

Quadro 03: Conceitos, Categorias e Indicadores de Análise

<u>Conceito</u>	<u>Categorias</u>	<u>Indicadores</u>
Imersividade (Cf. VIANA, 2020)	<u>Humanização</u> (Cf. VIANA, 2020)	<ul style="list-style-type: none"> • Um dos elementos característicos da linguagem radiofônica; • Permite construção das personagens e apresenta o universo da trama; • Estratégia de proximidade com o ouvinte-leitor a partir do desenvolvimento das personagens.
	<u>A Voz</u> (Cf. VIANA, 2020) (Cf. JOSÉ; SERGL, 2015) (Cf. BALSEBRE, 1994 apud MEDITSCH, 2005)	<ul style="list-style-type: none"> • Instrumento oral e sonoro inerente ao ser humano, e garante o processo de comunicação; • Por ser inerente, é o instrumento que mais emociona o ser humano; • Principal instrumento de comunicação da linguagem radiofônica; • Recurso da palavra ouvida, que potencializa e estimula a atenção e a escuta.
	<u>Relação de diálogo e laços de intimidade</u> (Cf. VIANA, 2020)	<ul style="list-style-type: none"> • Falas em primeira pessoa direcionadas ao ouvinte-leitor ajudam a estabelecer essas relações com o ouvinte-leitor; • Permite uma sensação de proximidade e captura a atenção do ouvinte-leitor; • Diálogos entre as personagens estabelecem uma ligação entre elas, e um aprofundamento na história da parte do ouvinte-leitor.

	<u>A condução emocional da História</u> (Cf. VIANA, 2020)	<ul style="list-style-type: none"> • Pode ocorrer por meio dos elementos da linguagem sonora e da linguagem radiofônica; • Os elementos ditam o ritmo dramático da história.
	<u>Uso de Sonoras/Inserções Sonoras</u> (Cf. VIANA, 2020)	<ul style="list-style-type: none"> • Inserções de depoimentos ou áudios gravados em outro momento; • No jornalismo são como as aspas do jornal impresso, e conferem autenticidade ao que é falado; • Em narrativas ficcionais funcionam como um método de aprofundar a história apresentando a perspectiva de várias personagens.
	<u>Ambientação e Descrição</u> (Cf. VIANA, 2020)	<ul style="list-style-type: none"> • Composição de um ambiente através de efeitos sonoros; • Permite a construção de uma imagem da cena e contribui para a aproximação do ouvinte-leitor através da imaginação.
	<u>Sensorialidade</u> (Cf. VIANA, 2018) (Cf. KAPLÚN, 2017)	<ul style="list-style-type: none"> • Característica histórica da rádio; • Maneira de envolver o ouvinte-leitor através da mensagem, ao estimular sua imaginação e provocar emoções; • A imaginação e o emocional são provocados a partir da utilização de recursos de sonoplastia.
	<u>Imersão</u> (Cf. VIANA, 2020) (CORDEIRO; COSTA Cf. 2016) (LONGHI; CORDEIRO Cf. 2018) (LONGHI Cf. 2017)	<ul style="list-style-type: none"> • Fortalecimento da experiência de escuta, de conexão entre a narrativa e o ouvinte-leitor; • Capacidade de transposição da consciência para outro ambiente, seja imaginando ou sinteticamente criado; • Potencializado pela sensação de presença e proximidade.
Paisagem Sonora (Cf. SCHAFER, 2001)	<u>Som Fundamental</u> (Cf. SCHAFER, 2001)	<ul style="list-style-type: none"> • Sons característicos de um ambiente, e são criados a partir de sua geografia e seu clima; • São o fundo contra o qual as figuras dos sinais se toram evidentes; • Ambientes diferentes produzem sons distintos em função dos materiais disponíveis em diferentes localidades geográficas.
	<u>Figura</u> (Cf. SCHAFER, 2001)	<ul style="list-style-type: none"> • Sinal ou marca sonora; • É uma marca que chama a atenção e ao ser notado, torna-se o foco da atenção de quem escuta.
	<u>Fundo</u> (Cf. SCHAFER, 2001)	<ul style="list-style-type: none"> • Semelhante ao som fundamental, são sons do ambiente, porém não são facilmente notados; • Fazem parte da composição, como o horizonte que está fora de foco em uma fotografia.
	<u>Sinais</u> (Cf. SCHAFER, 2001)	<ul style="list-style-type: none"> • Sons destacados que podem ser ouvidos conscientemente; • São recursos de avisos acústicos, para qual a atenção e direcionada.
	<u>Silêncio</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Espaço entre um evento sonoro e outro;

Linguagem Radiofônica (Cf. BALSEBRE, 1994 apud MEDITSCH, 2005) (Cf. SERGL; JOSÉ, 2019)	(Cf. SCHAFER, 2001 apud JOSÉ; SERGL, 2015)	<ul style="list-style-type: none"> • Recurso sonoro que permite um momento de reflexão ou utilizado como instrumento para criar tensão.
	<u>Efeito sonoro</u> (Cf. JOSÉ; SERGL, 2015)	<ul style="list-style-type: none"> • Recurso sonoro utilizado sobre o silêncio, sobre a trilha ou sobre a locução; • Sons criados e utilizados com o objetivo de destacar movimentos e ações, com o intuito de facilitar o entendimento de uma cena e proporcionar sensações.
	<u>Trilha Sonora</u> (Cf. JOSÉ; SERGL, 2015)	<ul style="list-style-type: none"> • Trecho musical representado como outra composição ao se associar a outro tipo de texto (no caso, radiofônico).
	<u>Tema Musical</u> (Cf. KAPLÚN, 2017)	<ul style="list-style-type: none"> • Tema característico de um personagem, de um grupo ou de uma situação, que aparece como sua definição musical; • Aparece várias vezes durante a peça sonora.
	<u>Paisagem Sonora</u> (Cf. SCHAFER, 2001)	<ul style="list-style-type: none"> • Qualquer tipo de campo de estudo acústico; • Campo de interações de eventos sonoros; • Horizonte sonoro que apresenta as características acústicas e sonoras do ambiente.

Fonte: Elaboração Própria

É importante ressaltar que, por ter como base a escuta, foram a própria dinâmica e a estrutura peculiar da narrativa sonora desenvolvida em *Archive 81* que adicionaram cada uma das categorias e indicadores previamente sistematizados no Quadro 03, de modo que a nossa análise não se constitui como um exercício linear. Além disso, o quadro 03 não apresenta todos os Conceitos, Categorias e Indicadores que foram colocados em sua concepção original, entretanto, o quadro completo pode ser encontrado no Anexo A.

Devemos acrescentar que, embora nem todos os conceitos tenham sido colocados na análise, ainda devem ser levados em consideração, pois ainda que não tenham aparecido na análise desta pesquisa em específico, ainda podem ser considerados relevantes e essenciais em pesquisas futuras.

Conforme enfatiza Moraes (1999, p. 11), “as etapas da descrição e interpretação” são “essenciais na análise de conteúdo” e nossas reflexões analíticas sobre o conteúdo sonoro do *Podcast* seguiu, basicamente, tais etapas, como se pode constatar no capítulo a seguir.

PARTE III – ANÁLISE

11 O *podcast Archive 81*

Archive 81 é um *podcast* em formato de “radiodrama” (KAPLÚN, 2017) – que por questões de adaptação para o universo de radiodifusão sob demanda (VIANA, 2020), iremos adaptar para audiodrama – do gênero de terror *found footage*²⁴ (conhecido no Brasil como filmes perdidos). Este gênero de terror é geralmente utilizado em filmes e acompanha as personagens do filme gravando a si mesmas e aos acontecimentos da história. Na primeira temporada de *Archive 81*, acompanhamos Daniel Powell, um homem contratado por uma organização misteriosa com o intuito de organizar, arquivar e digitalizar as fitas do Arquivo 81, e deverá ficar neste prédio isolado e trabalhando completamente sozinho até conseguir gravar e arquivar todas as fitas.

O Arquivo 81 é composto de fitas gravadas por Melody Pendrass a respeito do edifício Visser, em Nova York, em meados dos anos 90. Em sua pesquisa, Melody encontra diversos acontecimentos estranhos no edifício que fogem da compreensão humana. Conforme Melody descobre mais sobre o Visser e seus moradores, ela tenta desvendar diversos mistérios que envolvem o prédio, especialmente após o desaparecimento de um de seus entrevistados, que some sem deixar pistas e ninguém parece se lembrar da existência dele. Cercados de enigmas, Melody e Daniel encontram-se cada vez mais investidos em entender o que realmente acontece no Visser, e quais são os planos de Samuel, o misterioso líder da reclusa Sociedade Histórica, um culto que habita no prédio.

Além desses personagens, ainda são recorrentes o Sr. Davenport, o chefe de Daniel e o responsável por colocá-lo nessa situação; Tanya, a namorada de Daniel que aparece vez ou outra através de suas ligações, e Mark. Mark é uma figura importante, embora não apareça tanto na trama em si, ele explica ao final do primeiro episódio que Daniel é seu amigo e se encontra desaparecido. Entretanto, antes de sumir, Daniel conseguiu enviar para Mark todos os áudios que ele havia gravado no tempo em que ficou no prédio. Mark tenta descobrir o paradeiro de Daniel, assim como tenta entender o que aconteceu, e para

²⁴ Terror *found footage* é um gênero de terror que teve início em 1980 com o filme “Holocausto Canibal” de Ruggero Deodato. O gênero se utiliza da estética de gravações supostamente feitas em outro lugar e em outra época – em sua maioria filmes caseiros - para construir uma narrativa de um terror real (ou criar a impressão de algo real). Em sua maioria, filmes de terror *found footage* se utilizam de atores para interpretar as cenas.

isso ele está publicando esse *podcast* na esperança de encontrar Daniel. Mark aparece ao final de todos os episódios, sem quebrar a personagem, e é a conexão direta da trama com o público.

Mark também ajuda a estabelecer a ideia de ser um terror *found footage*, por ser a conexão entre o ouvinte-leitor e sua realidade com a realidade da narrativa. Toda a estética do *Archive 81* contribui para o estabelecimento desse estilo, desde o roteiro até a edição, e em especial graças a todo o cuidado com a utilização da linguagem sonora, de maneira que não depende apenas do texto para se deduzir as ações das cenas, pois também se apoia na característica fundamental do som de trazer a sensação de proximidade com o ouvinte-leitor, em função de sua característica objetiva (MEDITSCH; BETTI, 2019). Esses elementos contribuem para a imersividade do ouvinte-leitor, se utilizando de ferramentas fundamentais do som e a linguagem radiofônica, assim como a narrativa e a estética do gênero terror.

12 Análise das estratégias de imersividade

A análise a seguir será feita a partir do conceito de “imersividade” sistematizado por Luana Viana (2020; 2018), que trata da aproximação do público com a narrativa, ou seja, captura a atenção do ouvinte-leitor de maneira que o mesmo se sinta “mergulhado” na história, para acompanhá-la de maneira mais próxima. Entretanto, a reflexão analítica – que parte da reflexão da “cultura do ouvir” e da ideia de “vínculos sonoros” (MENEZES, 2007) e do conceito de “auditoria” proposto por Meditsch e Betti (2019) – irá se basear na análise de elementos da “linguagem radiofônica” (BALSEBRE, 1994 *apud* MEDITSCH, 2005), utilizando também as definições desse conceito (re)elaboradas por Carmem Lúcia José e Marcos Júlio Sergl (2015) em alguns estudos aplicados a roteiros radiofônicos, para encontrar os aspectos que permitem a imersão e como também influenciam a narrativa.

Os tópicos a seguir referem-se a conceitos e categorias que estão presentes no Quadro 03 na metodologia, e são os elementos que em conjunto permitem a imersão na narrativa. Na análise a seguir esses tópicos se encontram separados e, tomados a partir de seus

indicadores, são exemplificados por momentos específicos com o objetivo de esclarecer como essas categorias aparecem e inspiram a imersividade.

12.1 Humanização

Quando se trata de produções midiáticas que se utilizam da linguagem radiofônica, como é o caso dos *podcasts*, uma das estratégias que mais proporciona imersividade é a “humanização” (cf. VIANA, 2020); e a linguagem radiofônica em sua essência permite essa sensação de proximidade que tal estratégia deseja emular. Comparada a outros produtos audiovisuais, a linguagem radiofônica, de fato, inspira peculiar familiaridade em seu público.

A humanização – no contexto das narrativas ficcionais –, além de poder ocorrer “como uma estratégia de proximidade com o ouvinte (VIANA, 2020, p. 12) definida a partir do modo como são apresentados(as) as personagens (com suas emoções, entusiasmos, desalentos, etc.), em nossa compreensão também se dá pelo fato de que a mensagem é transmitida, principalmente, por meio da voz humana, sendo esta um elemento que permite um vínculo diferenciado no estabelecimento de um contato entre o ouvinte-leitor e o locutor ou, no caso de uma ficção, do narrador ou de uma das personagens com este, como é o caso do *Archive 81*. Como afirma Balsebre (1994 *apud* Meditsch, 2005, 330): “A fala do locutor ao microfone é percebida pelo ouvinte como ‘real’ e ‘presente’ e proporciona uma relação de empatia e identificação.”

A humanização, quando estabelecida, permite um investimento emocional da parte do ouvinte-leitor com o que está acontecendo na narrativa, que o aproxima das personagens. A humanização também pode partir da construção e crescimento das personagens, ou seja, como elas se expressam ao longo da história, além do fato de as próprias personagens apresentarem o universo em que estão enquanto vivem nele, sem a interferência de um narrador explicando a história em terceira pessoa – as ações são vividas pelas personagens juntamente com o ouvinte-leitor. Pode-se dizer que o personagem de Daniel é quem mais carrega essa parte, pois ele é introduzido a essas situações da mesma maneira que o público, e para ele as incógnitas iniciais são as mesmas para o público.

A jornada emocional de Daniel é interessante, pois é possível escutar aos poucos como as fitas e a situação em que ele se encontra vão mudando sua percepção, e tal fato fica evidente através de sua voz, de seus maneirismos, as emoções que são transmitidas através de sua voz e seus diálogos. Quanto aos outros personagens, muitos são introduzidos a partir de diálogos, inclusive os moradores do prédio que são apresentados através de Melody, e conforme suas personalidades se revelam, é possível entender mais sobre o edifício também, a partir das entrevistas. Essas relações e os diferentes modos de utilização da voz humanizam as personagens e aproxima o ouvinte-leitor à trama.

Dois elementos são importantes para compreender como se estabelece essa humanização, que seria a voz e as relações de diálogos, sejam as que estão estabelecidas entre as personagens ou entre as personagens e o ouvinte-leitor. O estabelecimento dessas dinâmicas permite um aprofundamento na parte pessoal das personagens, além de instigar a curiosidade para o que poderá acontecer com essas personagens e com a própria narrativa.

12.1.1 A Voz

A voz é um recurso muito importante na humanização, pois é um dos principais instrumentos da linguagem radiofônica, segundo José e Sergl (2015, p. 134) “é o principal instrumento de comunicação no rádio”. A voz humana é o que comunica, o elemento que conecta com o ouvinte-leitor e permite a transmissão da mensagem.

A voz é o elemento que contribui para a compreensão do conteúdo de determinado produto em áudio, em especial em *Archive 81*, em que, embora a narrativa seja construída a partir de outros elementos além da voz humana – elementos que conversam entre si para criar a narrativa sem o recurso da narração, os diálogos e as diferentes emoções passadas pelos autores permitem a construção das personagens e a progressão da história.

Ademais, para tornar a transmissão da mensagem efetiva e incitar a imaginação do ouvinte-leitor, é necessária a imaginação na parte dos atores e do diálogo em si, para ser convincente e conseguir traduzir os sentimentos que precisam ser expressos na cena, pois a imaginação “é um elemento fundamental para a criação da paisagem sonora no rádio, pois permite oralizar situações” (JOSÉ; SERGL, 2015, p. 131).

Quando se trata de um audiodrama, o roteiro é uma parte importante, entretanto, a voz humana dá vida ao texto, e traz à tona as nuances da trama a partir das entonações das vozes, ou de como cada personagem se expressa, e é possível entender como eles se sentem. Para José e Sergl (2015), a emissão vocal inspira maior credibilidade no receptor quando é mais expressiva, e ao conquistar a credibilidade do ouvinte-leitor, é mais fácil imergi-lo na história.

A emoção de cada cena é estabelecida conforme a expressão das vozes das personagens. Daniel tem seu arco emocional desde o início até o final da temporada e, conforme ele escuta as fitas – que possuem um conteúdo perturbador –, fenômenos estranhos acontecem a sua volta, de modo que aos poucos ele entra em um estado de paranoia e desconforto emocional que ficam cada vez mais nítidos, conforme passam-se os episódios. Em especial no episódio 8, “*A Chemical Experiment*”, aos 9’34”, enquanto Daniel conversa com Mark sobre as investigações que Mark faz do lado de fora, Daniel apresenta uma exaustão física e emocional, ao mesmo tempo que é muito aparente sua incapacidade de se afastar enquanto não descobrir o que está acontecendo.

A entonação das personagens é especialmente interessante quando levado em consideração que diferentes interações proporcionam diferentes comportamentos de determinados personagens. Como a própria Melody, que encontra pessoas diferentes ao longo de suas entrevistas, e a partir do comportamento das pessoas, seu tom de fala muda o suficiente para conseguir as informações.

No primeiro episódio, “*A Body in a New Place*”, Melody faz uma entrevista com Jacob, um dos membros da Sociedade Histórica, (10’43”), que é bastante rude com Melody, e através da cadência de sua voz, do ritmo, da emoção que o ator imprime nas falas, é perceptível a devoção de Jacob à Samuel, e como ele repete o discurso de Samuel fielmente, mesmo que não entenda do que se trata. Melody é firme até conseguir respostas dele, ainda que não façam muito sentido de início, e sua firmeza transparece em sua voz, assim como sua impaciência.

É um contraste com o episódio 3, “*A Story in Cycles*”, em que Melody conversa com Jesse Lewis (0’35”), um adolescente que nasceu no prédio e faz serviços de entrega para os moradores reclusos. Enquanto Melody conversa com Jesse, é possível escutar na voz

de Melody, nas expressões que fala e o modo que ela parece sorrir enquanto fala, que ela se conectou com o menino, e portanto é mais descontraída e age de maneira mais natural.

Para Kaplún (2017, p. 351), “o sentido todo de uma frase, sua intenção, podem mudar segundo a entonação”. As diferenças de entonação permitem a compreensão emocional da cena, os ritmos de fala e as expressões, além da ondulação da voz, facilitam o entendimento das ações em cena, do que está em jogo e o que cada personagem representa na cena, se é uma ameaça ou um aliado, ou mesmo se é uma pessoa manipuladora.

Inclusive, um recurso intrigante foi o efeito colocado sobre a voz de Samuel. Ao final do episódio 9, “*An Implosion of an Idea*”, Samuel aparece no prédio em que Daniel está, depois de finalmente completar o processo que ele chama de apoteose. Samuel não aparenta mais ser uma figura humana, e para evidenciar a perda de sua humanidade, são colocados efeitos em sua voz que a deixam com um aspecto sombrio e monstruoso.

12.1.2 Relação de diálogo e laços de intimidade com o ouvinte-leitor

O personagem de Mark aparece desde o primeiro episódio, embora só apresente-se ao final do episódio contando sobre os fatos que o levaram a disponibilizar e distribuir as gravações em formato de *podcast*. Mark é o ponto de encontro entre o ouvinte-leitor com o universo da história, assim como com a narrativa em si. Ao início do primeiro episódio, parece que as cenas de Daniel estão no presente, mas ao final de cada episódio Mark aparece para esclarecer as circunstâncias do material que havia sido escutado momentos antes. As informações de Mark causam susto, de um momento em que a expectativa seria a saída do personagem, mas ao invés disso, Mark se comunica diretamente com o ouvinte-leitor, de maneira que não é colocado um ponto final na parte ficcional.

Considerando a estética de *found footage*, Mark se apresenta como um ponto importante no papel de mediador entre o universo ficcional da trama e a realidade do ouvinte-leitor, e ao final de cada episódio Mark também o convida a ativamente participar da narrativa. Estes finais são o momento em que, usualmente, estariam inseridos os créditos da produção, assim como o momento de divulgação das redes sociais do *podcast*,

e Mark traz essas informações, mas ainda sem sair do personagem, e ao pedir para entrarem em contato, é para pedir para enviarem informações e também teorias do que possa ter acontecido, o que torna-se uma maneira de envolver ainda mais as pessoas que acompanham a trama.

Ao acompanhar a história, é natural haver conexões com as personagens apresentadas, a julgar todos os momentos ao longo da temporada que levam o ouvinte-leitor a ter simpatia por elas. Entretanto, em Mark é possível trazer o momento da conexão direta com o ouvinte-leitor à história. Ao longo de cada episódio, as interações com o público acontecem de forma paralela, pois enquanto acompanham a história, não há interações diretas com o público. Com a entrada de Mark no que seriam os créditos finais, há o rompimento dessa estrutura paralela e ele conversa diretamente com o público, que é mais uma forma de estabelecer uma conexão com a história.

Essa conexão aparece, inclusive, no último episódio da temporada, “*The Ending, Perhaps*”, onde Mark se despede mais uma vez:

Então... essa foi a última fita. Esse foi o fim. Mas eu realmente espero que não seja o fim da história do Dan. Eu ainda não escutei nada sobre o Dan, mas eu, eu acho que estou sendo seguido ou algo assim. Eu não sei, talvez eu esteja ficando esquisito como o Dan. O que quer que aconteça, vocês têm sido muito solidários, obrigado a todos por todas as coisas bondosas que disseram, vocês me mantiveram normal. Mantenham-se inscritos nesse feed de podcast, o que quer que aconteça, eu deixarei vocês saberem, tudo bem? (*Archive 81*, 2016. Tradução nossa²⁵).

Na despedida de Mark, é possível lembrar de outro elemento da linguagem sonora que se conecta à voz: a palavra.

A palavra é um dos elementos que permite o contato direto com o ouvinte-leitor. Como nas ponderações de Balsebre: “o ritmo da palavra radiofônica contribui para o

²⁵ No original em inglês: “So... that was the last tape. That was the end. But I really hope that wasn't the end of Dan's story. I still haven't heard anything about Dan, but I, I think I'm being followed or something. I don't know, maybe I'm getting all weird like Dan. Whatever happens, you guys have been really supportive, thank you for all the kind things you've said, you've kept me normal. Keep subscribed to this podcast feed, however this goes down, I'll let you guys know, alright?”

ouvinte dar ordem e proporção às sequências sonoras, além de proporcionar um prazer estético, podendo ser dividido em três formatos: o ritmo das pausas, o ritmo da melodia e o ritmo da harmonia.” O criador de imagens sonoras deve recuperar “o efeito mágico da palavra, que reside na sua estrutura musical.” (BALSEBRE, 1994 *apud* MEDITSCH, p. 331).

As palavras de Mark direcionadas ao ouvinte-leitor de maneira íntima e, de certa forma, emocionalmente aberta, impulsiona a sensação de proximidade com Mark, e sua preocupação com Daniel. As palavras de agradecimento e elogios ao público incentivam simpatia e estabelecem um vínculo emocional forte com a história, de maneira que o investimento emocional passa a não se tratar apenas da descoberta da narrativa, e a curiosidade acompanha o ouvinte-leitor também ao nível de preocupação com as personagens e o que pode ter acontecido com elas.

12.1.3 Relação de diálogo e laços de intimidade entre as personagens

Uma outra maneira de humanizar as personagens, é fazer com que o público simpatize com suas narrativas, e entenda os laços que se estabelecem entre as personagens, que em maior parte ocorrem por meio do diálogo. Em *Archive 81*, devido às suas escolhas estéticas e narrativas, o ouvinte-leitor consegue acompanhar as personagens através das cenas, e criar essas relações juntamente com elas. O texto, por si só, já deixa indicativos de como essas relações se estabelecem e se articulam, entretanto, é a expressão dos diálogos e a maneira que as personagens se comunicam entre si, que deixam claro a intenção emocional da cena, ou mesmo a relação entre as personagens.

Em relação à interpretação dos diálogos, Kaplún explica:

Através do diálogo temos que refletir o estado de ânimo dos personagens, sua tristeza, sua alegria, seu abatimento, sua esperança; a relação que estão estabelecendo uns com os outros, o prazer que lhes dá encontrar-se e conversar; enfim, tudo o que caracteriza seu selo peculiar à comunicação oral humana. Como no rádio não podemos ver os personagens, essas nuances do diálogo têm que suprir o que, muitas vezes, na realidade as pessoas não expressam com palavras, e sim com gestos. (KAPLÚN, 2017. p. 328).

Portanto, os diálogos em *Archive 81* auxiliam na apresentação do universo da trama, e em específico na compreensão das personagens. Um exemplo é o Sr. Davenport, que desde o início é apresentado com uma personalidade fria e às vezes volátil, e pode-se esperar qualquer coisa dele a partir da maneira como ele se expressa, e principalmente a maneira como ele trata Daniel. Os diálogos entre Daniel e Sr. Davenport acontecem ao longo da temporada, e cada vez mais são perceptíveis as manipulações do chefe, suas mentiras, entender suas motivações e porque ele se demonstra tão insistente com a permanência de Daniel até que todas as fitas sejam arquivadas.

Outras personagens também fazem parte desse processo, mesmo que a maior parte dos entrevistados não apareça novamente, e Melody é o veículo de exposição da vida peculiar daquelas pessoas, então é possível entendê-las na maneira como se comportam e recebem Melody enquanto ela faz as entrevistas. Aos poucos, Melody se torna uma pessoa obcecada por descobrir respostas sobre o que aconteceu com Jesse, o adolescente para qual ela passou a missão de gravar uma das reuniões da Sociedade Histórica, mas que ao ser pego por Samuel, desapareceu completamente e sem explicação, de maneira que nem sua própria família se lembra de sua existência. O desespero de Melody e a falta de paciência ficam mais evidentes, e isso é refletido na maneira como ela conduz as entrevistas dali em diante, especificamente em sua entrevista com John Smith no episódio 5, “*A Spider in a Web*”. John faz parte da segurança do prédio, mas sua função é apenas observar as gravações das câmeras de segurança, e se algo preocupante acontecer, ele contacta as autoridades responsáveis. Sua entrevista com Melody é frustrante, seu tom de voz é ríspido e suas respostas curtas e rápidas, claramente sem a mínima vontade de colaborar com Melody.

É interessante o recurso textual do diálogo para ir apresentado detalhes diversos da história, mas o que torna algo único é a atuação das personagens, que encaminham a história de maneira fluida, evidenciando “um tratamento sonoro para a palavra” (ARNHEIM *apud* BALSEBRE, 1994) em *Archive 81*. O investimento emocional permite a aproximação com as personagens, acompanha o sentimento particular de cada cena, e transmite esse sentimento, assim como a percepção da índole de cada personagem apresentada, e como o ouvinte-leitor deve se sentir em relação a esses personagens.

12.2 Condução Emocional da História

A “condução emocional da história” (VIANA, 2020) é outro elemento que auxilia no processo de imersão. De certa forma, a condução emocional, em nossa compreensão, pode estar presente na maneira em que a voz humana é utilizada, ou mesmo nas relações estabelecidas pelos diálogos, pois são categorias que conversam entre si no processo de condução emocional, embora não sejam as únicas, em especial quando se trata de elementos da linguagem radiofônica.

Além de elementos da linguagem radiofônica, a “sensorialidade” (VIANA, 2018) também é pensada na composição do produto, em especial quando se trata de um audiodrama. Um aspecto interessante do *Archive 81* é como todos esses elementos auxiliam a imersividade nunca estão distantes ou alheios à história. São sons diegéticos que contribuem para a narrativa, e nenhum efeito é colocado sem propósito de aprofundar a experiência do ouvir e criar “vínculos sonoros” (MENEZES, 2007).

12.2.1 Sensorialidade

A sensorialidade trata-se do envolvimento do ouvinte leitor com a mensagem em si, mas com o intuito de evocar sentimentos e emoções do ouvinte-leitor, em especial a partir da utilização de “recursos de sonoplastia” (ORTRIWANO, 1985 *apud* VIANA, 2018). A linguagem radiofônica, em geral, não possui o auxílio de elementos visuais, e todos os outros sentidos irão depender da capacidade da audição de incitar a imaginação (BRUCK, 2012 *apud* VIANA, 2018) do ouvinte-leitor para visualizar as cenas e, através da sensorialidade, interagir com a narrativa.

É mais complicado alcançar a sensorialidade sem o recurso de narração, que apresenta a possibilidade de um texto mais descritivo e expositivo. Na falta de um narrador, Kaplún explica que “não há um mediador entre a ação e o ouvinte: levantamos o ‘pano’ e imediatamente começa a trama, sem explicações, como em uma obra de teatro ou em um filme. A ação tem que falar por si mesma.” (KAPLÚN, 2017, p. 322). A ação se tornará possível através dos diálogos e da utilização dos diversos elementos da linguagem

radiofônica, que quando pensados na composição do *design* sonoro, possibilitam a conexão sensorial com o ouvinte-leitor.

A movimentação das personagens é um dos exemplos de utilização de recursos sonoros para criar a sensação de movimento e facilitar a transição de ambientes. Como no primeiro episódio, “*A Body in a New Place*”, enquanto Daniel acompanha o Sr. Davenport em um *tour* pelo seu local de trabalho (2’04”), ou mesmo Melody quando encontra o edifício Visser pela primeira vez (7’05”). Em ambas as situações, há uma movimentação da parte das personagens que são acompanhadas por mudanças espaciais, que podem ser compreendidas a partir das mudanças dos “marcos sonoros” (SCHAFER, 2001), que são as características sonoras de cada ambiente, assim como também podem ser compreendidas a partir dos sinais de movimentação das personagens, como os sons dos passos, ou mesmo o efeito de eco sobre as vozes. Estes efeitos permitem uma visualização do ambiente e da cena, e possibilita o entendimento do que está acontecendo em cena, compreender que as personagens não estão estáticas, nem em um vácuo enquanto dialogam entre si.

A sensorialidade pode ser explorada também para proporcionar sensações não agradáveis, mas que fazem parte da experiência de se consumir terror. Como no episódio 8, “*A Chemical Experiment*”, na cena da morte de Chris, um dos personagens responsáveis pela confecção de uma droga que tem como base as tintas originais do prédio. A cena (16’) chega como uma surpresa, de certa forma, pois além de não ser esperada, é uma cena que chega a ser repulsiva e desagradável. Embora não fique claro o que exatamente está acontecendo com ele, os sons são de uma morte lenta e agonizante, e que cumpre com a parte mais violenta e sangrenta de uma típica história de terror.

12.2.2 Linguagem Radiofônica

A linguagem radiofônica possui elementos específicos que incentivam a sensorialidade. Na linguagem radiofônica, existem categorizações para facilitar a compreensão da mensagem, pois ao idealizar um roteiro sonoro, é importante pensar na composição desses elementos e como eles deverão interagir entre si para manter a atenção do ouvinte-leitor e passar a mensagem do produto.

A sensorialidade viabiliza um entendimento da narrativa a partir dos elementos da linguagem radiofônica, de maneira que o ouvinte-leitor pode compreender as cenas além do que é exposto através dos diálogos. Esses elementos são imprescindíveis na percepção de onde e quando transcorre cada uma das cenas, “caso contrário se perderá, confundirá, e não poderá seguir o desenvolvimento da peça.” (KAPLÚN, 2017, p. 322).

Em *Archive 81*, algumas categorias da linguagem radiofônica são importantes para entender sua composição, especialmente quando se pensa em elementos narrativos específicos que movimentam a trama e devem ser escutados tanto como recursos narrativos quanto como os elementos sonoros.

Neste tópico as categorias analíticas serão subdivididas nos itens “a”, “b”, e “c”, sendo eles “Silêncio”, “Efeitos Sonoros” e “Música e Trilha Sonora”, respectivamente.

a) Silêncio

O silêncio também faz parte da composição sonora e sua função aparece como um recurso tão importante quanto o próprio som para inspirar sensações. Murray Schafer explica o silêncio como “um recipiente dentro do qual é colocado um evento musical” (SCHAFFER, 1991 *apud* JOSÉ; SERGL, 2015, p. 20), mas em uma composição sonora, o silêncio pode significar um respiro, ou enfatizar a tensão de uma cena, e ao complementar uma composição com silêncios, é possível proporcionar diferentes sensações ao ouvinte-leitor.

Archive 81 utiliza o silêncio como uma ferramenta para estabelecer tensão, como em filmes de terror em que os silêncios são carregados de inquietação na espera de algo terrível acontecer, e o silêncio não parece natural e, de fato, Schafer (2001, p. 354) explica que para o homem ocidental “o silêncio total é a rejeição da personalidade humana. O homem teme a ausência do som do mesmo modo que teme a ausência de vida.” As narrativas de terror e suspense exploram esse medo e angústia baseado em associações negativas, e em um *podcast* não poderia ser diferente.

Em *Archive 81*, o silêncio traz a sensação de inquietude especialmente quando presente nos diálogos, como no episódio 6, “*A Conversation Without Record*”, em que

Daniel tenta ligar para Melody em um número que Mark achou na *Internet*, mas quem atende é o Sr. Davenport. O silêncio de Daniel (0'45") é inquietante, pois é quando o ouvinte-leitor consegue entender como o Sr. Davenport realmente é, assim como o contexto da narrativa que está encaminhando o público para um lugar cada vez mais inquietante.

Os silêncios nas falas de Daniel são geralmente perturbadores, pois são os momentos em que, aos poucos, tanto Daniel quanto o ouvinte-leitor vão percebendo que algo está errado, e como ele está sendo manipulado para ser envolvido em algo perigoso e além da compreensão. Os silêncios de Daniel são tristes, pois o terror que ele sente ecoa para quem acompanha sua jornada.

O silêncio também é utilizado para digerir os acontecimentos da trama, mas não necessariamente como um momento de alívio, mas sim para proporcionar a impressão de que algo ruim está por vir.

b) Efeitos Sonoros

Os efeitos sonoros são definidos por José e Sergi como “toda e qualquer qualidade sonora que não chega a se constituir como notas musicais ou, se constituir, não está funcionando como tal.” (2015, p. 20), e recursos importantes na composição de um audiodrama, são as ferramentas que sinalizam o que se passa na cena, indicam o ambiente sonoro, além de sinalizar a movimentação das personagens. Os efeitos também auxiliam na concepção de uma imagem mental das personagens e das ações em cena.

Os efeitos sonoros funcionam como indicativos que permitem o entendimento das ações em cena, sem o auxílio da descrição. Para Mário Kaplún (2017) o cenário radiofônico é formado por sons, que tem entre suas funções: a “função ambiental”, que tem a finalidade de formar a imagem através dos efeitos sonoros; a “função expressiva”, quando os sons auxiliam na criação de uma atmosfera da cena; a “função narrativa”, que se apresentam às vezes como uma conexão entre uma cena e a outra; e a “função ornamental”, que são sons acrescentados para enriquecer a cena com um detalhe.

Em *Archive 81* um exemplo de como os efeitos são utilizados em sua função ambiental e expressiva, são os sons manejados para indicar os problemas elétricos que acontecem no prédio. Desde o início, Sr. Davenport avisa a Daniel que as quedas de energia são acontecimentos frequentes e, de fato, as quedas acontecem bastante, e como na primeira vez que acontece uma queda no primeiro episódio (2'56") houve o esclarecimento do que estava acontecendo, e a partir de então os conjuntos de efeitos específicos desse momento passam a funcionar como a sinalização para a queda de energia.

Ao longo do tempo, por ser um acontecimento frequente, o ouvinte-leitor passa a reconhecer facilmente o que esses efeitos significam, e entendem o que se passa na cena. É um recurso interessante para a imersão, assim como para o entendimento da narrativa, e permite uma indicação do que está por vir, como no episódio 9, "*An Implosion of an Idea*", em que o sistema elétrico tem outra queda enquanto Daniel tenta sair do prédio (13'59"), e é possível compreender que algo está errado.

Outro recurso interessante são os efeitos de distorção das fitas e do áudio. Embora Kaplún não pense nas funções do som em histórias fantásticas, ainda é possível pensar que esses efeitos cumprem sua função expressiva e narrativa – embora a função narrativa não esteja na transição entre as cenas, mas na contribuição da construção narrativa – ao sinalizar a manifestação de poderes sobrenaturais. Esses efeitos funcionam como uma ilustração dos poderes das personagens, que auxiliam na compreensão de que estes personagens estão manifestando poderes sobre-humanos.

c) *Música e Trilha Sonora*

A trilha sonora é um dos elementos mais utilizados na linguagem radiofônica e pode ser definida como um trecho musical que, ao se associar com um texto diferente do contexto original, como seria o caso de um audiodrama, passa a representar uma outra composição (JOSÉ; SERGL, 2015). A música e a trilha sonora podem ser consideradas partes de um mesmo elemento, e usualmente são utilizadas como uma forma de conduzir emocionalmente a história. Nas palavras de Kaplún (2017, p. 152): "Os sons nos ajudarão

para que o ouvinte ‘veja’, com sua imaginação, o que desejamos descrever; a música, para que sinta as emoções que tentamos lhe comunicar.”

Em *Archive 81* a música aparece no que Kaplún descreve como “tema musical”, que seria o “tema característico de um personagem, de um grupo ou de uma situação” (2017, p. 157). O tema musical trata-se da Música do Visser, que aparece recorrentemente e é um elemento importante da narrativa. Ela é vinheta de abertura do *podcast*, mas ao mesmo tempo aparece ao longo da trama, primeiro de forma discreta e vai aparecendo cada vez em mais cenas e com um volume cada vez maior conforme a temporada chega ao seu ápice. A Música do Visser não aparece necessariamente para estabelecer o tom emocional da cena, aparece como um recurso narrativo para entender que é alguma coisa relacionada ao edifício Visser, e suas propriedades sobrenaturais.

Depois é esclarecido que o Visser é uma entidade sobrenatural, que naquele momento tinha assumido a forma de um prédio, e quando as pessoas escutam a música é quando Visser está tentando se comunicar com elas. Um dos entrevistados de Melody no episódio 7, “*A Face in a Crowd*”, fala que “é como uma formiga tentando entender a face de um deus” (tradução nossa) (9’25”), que é um sentimento que se repete várias vezes quando encontram mais informações sobre o Visser e suas particularidades. A música significa que o prédio está tentando se comunicar, mas como o ser humano não consegue compreender devido sua limitação, a mensagem é ouvida em formato de música.

A primeira vez que a música do Visser aparece além da vinheta de abertura é no episódio 5, “*A Spider in a Web*”, aos 10’58, logo após Daniel escutar a fita que Jesse gravou da reunião da Sociedade Histórica, quando a música surge logo após uma queda de energia. A música também aparece e é mencionada nas fitas de Melody, e conforme ela aparece com mais frequência, a história vai criando a sensação de que está se encaminhando para um acontecimento catastrófico.

Assim como os efeitos de distorção das fitas e do áudio, a música do Visser também pode ser considerada uma manifestação do sobrenatural, em específico a manifestação dos poderes do Visser – fazendo assim o papel de “voz” do prédio –, para representar algo que está se aproximando de Daniel, ou está próximo de concluir seu objetivo.

12.3 Sonoras e Inserções

Podcasts ou programas radiofônicos de cunho jornalístico, por exemplo, se utilizam bastante de inserções, pois são trechos de gravações ou ligações que foram gravados fora do contexto do momento. No jornalismo, as inserções são equivalentes às aspas do jornal impresso, e são mais uma maneira de trazer credibilidade ao conteúdo (VIANA, 2020).

Em narrativas ficcionais, as inserções podem funcionar como uma ferramenta para aprofundar a história. No contexto de *Archive 81*, as inserções estabelecem a estética do produto de terror *found footage*, além de evidenciar que foram gravadas em outro contexto temporal e espacial. Assim como também há uma mudança de perspectiva, em que o ouvinte-leitor acompanha a partir das gravações feitas pelas personagens, que nem sempre são Melody ou Daniel, como no episódio 4, “*A Collection of Disparate Strangeness*”, que Daniel encontra fitas que não parecem ter relação com o Visser ou com a Melody, mas que ainda apresentam estranhezas relacionadas ao Arquivo 81.

A mudança das fitas sinaliza a mudança de perspectiva, de tempo e de lugar, e pode-se dizer que é um recurso interessante e bem utilizado, pois delimita muito bem as transições entre as cenas, são os efeitos sonoros que tem a função narrativa, segundo Kaplún, em especial na utilização como transição. É uma mudança objetiva e de rápida compreensão, no momento em que as fitas são colocadas, há uma mudança na perspectiva.

12.3.1 Metalinguagem

Segundo a Enciclopédia INTERCOM de Comunicação (2010), metalinguagem são os “instrumentos teóricos e conceituais, cuja finalidade é falar da linguagem”. Portanto, no contexto das linguagens de comunicação, as metalinguagens podem ser variadas, em função da natureza diversa das linguagens de comunicação, o que impossibilita uma só gramática. O *podcast Archive 81*, portanto, apresenta uma metalinguagem em duas instâncias: na escolha estética e narrativa de contar a história a partir gravações, e em sua mensagem final com necessidade do principal antagonista, Samuel, transmitir suas ideias.

Deve-se destacar a escolha narrativa do *podcast Archive 81*, que se torna um dos elementos que permitem o primeiro contato do ouvinte-leitor com sua estética, assim como torna-se, também, o primeiro encontro com a imersividade da história. Ao aceitar

que trata-se da gravação de uma gravação, o ouvinte-leitor é facilmente colocado no lugar de Daniel, pois é possível acompanhar suas ações e os acontecimentos em sua volta conforme o enredo desenrola-se. O ouvinte-leitor torna-se, então, passivo à narrativa da mesma maneira que Daniel está passivo aos acontecimentos das fitas de Melody.

É interessante como é mantida a metalinguagem presente desde o primeiro episódio *A Body In a New Place*, nos primeiros segundos em que Daniel confirma que está sendo gravado, e quando o Sr. Davenport insiste para que Daniel grave absolutamente todos os momentos em que estiver lá – cada minuto. O reforço de que é uma gravação e que Daniel está com o gravador a todos os momentos, estabelece a ideia de que tudo que será escutado e todas as cenas que o ouvinte-leitor acompanhar serão vividas juntamente com Daniel e em sua perspectiva. A cada fita que Daniel encontra e escuta, o ouvinte-leitor está no mesmo lugar que ele.

A maneira como a narrativa apresenta os vários níveis diferentes de linguagem oral em texturas diferentes, coloca o ouvinte-leitor no lugar de testemunha de algo que já aconteceu. O ouvinte-leitor também é colocado na mesma posição de Daniel, o que causa certa inquietude conforme o perigo se aproxima de Daniel e ele, que entra na história apenas como um ouvinte, não está mais seguro. Isso, e o fato da mensagem final da história ser a transformação de um simples conceito em algo real a partir da transmissão de uma mensagem – como na fala de Samuel no episódio 10, *The Ending, Perhaps* – fazem com que o ouvinte-leitor não seja apenas um espectador, mas um participante da narrativa – assim como Daniel.

A sensação de inquietude causada pela história convida o ouvinte-leitor a participar da narrativa, que encoraja a relação de imersividade ao ponto de fazer parte da história em si. No episódio 10, Samuel fala: “Quando um conceito precisa ser posto em prática, sua história deve ser contada. A ideia deve ser processada²⁶.” (Tradução nossa) (9’22”). Na história isso significa que ao transmitir uma ideia, ela pode ser concretizada, e o objetivo de Samuel era se concretizar como um ser divino. Melody interrompe esse processo, mas as gravações continuam a fazer parte da apoteose de Samuel, e quando Daniel escuta as gravações, ele acaba tornando a ideia uma realidade. Portanto, o ouvinte-

²⁶ No original em inglês: “When a concept needs to be actualized, its story has to be told. The idea has to be processed.”

leitor é inserido na narrativa ao acompanhar a história, pois acaba fazendo parte do processo de propagação da ideia central da narrativa.

12.4 Ambientação

O interessante em diversos audiodramas e *podcasts* ficcionais é a possibilidade de composição de ambientes de maneira que as personagens possam interagir com o espaço e contextualizar o ouvinte-leitor no local da cena. Os audiodramas tem a capacidade de provocar a imaginação do público, e oferecer “imagens auditivas” (KAPLÚN, 2017), e a ambientação é parte essencial para motivar a criação de imagens.

Archive 81, consegue criar sua ambientação de uma forma muito natural e equilibrada, de forma que consegue tranquilamente situar o ouvinte-leitor no espaço da cena, como no episódio 8, *A Chemical Experiment*, que a primeira fita tocada é uma gravação de uma conversa entre Iris Vos e o Sr. Davenport. A conversa se passa em um restaurante, e fica claro que estão em um restaurante a partir dos sons de fundo, de pessoas conversando e do barulho de talheres.

O *podcast Archive 81*, por não possuir o recurso de narração, depende muito da “ambientação” (VIANA, 2020) e da construção do “espaço acústico” (SCHAFER, 2001), que indicam como o som se comporta nesse espaço, e localizam melhor as personagens e seu envolvimento com esses ambientes, para entender suas ações em cena, assim como sua movimentação. A ambientação auxilia muito na imersão, pois a partir da composição da “paisagem sonora” (SCHAFER, 2001), o ouvinte-leitor é inserido na ação e incita a sua imaginação para o que está acontecendo e onde se passa a cena.

12.4.1 Paisagem Sonora e Sonoplastia

Como foi mencionado antes, *Archive 81* se utiliza bastante de sua composição sonora para criar a paisagem sonora, em especial no que diz respeito ao espaço acústico, e os métodos utilizados pelos produtores para definir a dimensão e as características dos

ambientes a partir de como os sons das personagens se comportam acusticamente nas cenas.

As transições dos ambientes também são feitas como uma maneira de movimentar as personagens, e colaboram com o entendimento do contexto em que as personagens estão inseridas, onde se localizam os prédios da história quanto ao ambiente externo. O prédio em que Daniel está vivendo e trabalhando tem uma arquitetura Brutalista, que Daniel expõe através do diálogo, mas além disso, a ambientação passa a impressão de um *bunker*, um lugar espaçoso que produz ecos, mas que poderia ser considerado um eco frio, de um ambiente que não possui muitos móveis. Já no espaço particular de Daniel, ou seja, o local em que dorme e realiza suas refeições, o espaço soa pequeno, já não produz mais ecos e, no geral, tem o som de um ambiente compacto.

Outro elemento interessante na composição da paisagem sonora e do espaço acústico é a interação dos objetos com esses espaços. Um exemplo são todas as vezes que Daniel precisa abrir a porta da biblioteca ou para sair do prédio em que está, a porta faz um barulho alto que, além de indicar o material da porta, também sinaliza o ambiente de um espaço muito grande. Esses efeitos e escolhas de composição permitem a visualização do espaço em que as cenas ocorrem, além de passar a sensação para o ouvinte-leitor de estar no mesmo ambiente em que acontecem as ações dramáticas.

Murray Schafer categoriza vários elementos que constituem uma paisagem sonora, em específico três componentes que serão subdivididos em itens “a”, “b”, e “c”, sendo eles “som fundamental”, “figura” e “sinais”, respectivamente.

a) Som Fundamental

O som fundamental é o som característico que identifica determinado espaço, ou seja, é o som que distingue determinada paisagem sonora. Cada local tem sua geografia e clima específicos, portanto os sons desse local refletem suas características únicas, e quando se escuta esses sons, é possível determinar sua origem, ou visualizar o ambiente de sua fonte.

Desde o início da temporada, os ambientes principais são apresentados, de forma que o ouvinte-leitor consegue se familiarizar com esses espaços, e entender o local em que Daniel se encontra, como ele se movimenta dentro de seu espaço de trabalho e de descanso.

As mudanças atmosféricas, características das diferenças entre os ambientes, também sofrem mudanças acústicas. A produção se utiliza de “sinais” – classificação geral para sons para os quais a atenção é direcionada no momento em que se manifestam (SCHAFER, 2001) – e as reações que causam no espaço em que estão, para evidenciar as mudanças geográficas e arquitetônicas de cada local. Os espaços interagem com as movimentações, de maneira que se um espaço é grande e vazio, os passos têm ecos, e todas as interações das personagens com o ambiente a sua volta geram sons correspondentes com o espaço, e é outra maneira de criar a sensação de espacialidade.

b) Figura

“Figura” (SCHAFER, 2001) trata-se de um marco sonoro – um som específico de uma comunidade que pode ser notado por qualquer pessoa desta comunidade– que pode ser notado, ou seja, é um som que chama a atenção em um ambiente em que já se está familiarizado o suficiente para não prestar atenção nos sons usuais.

Em *Archive 81*, a Música do Visser é a figura mais relevante, que é uma trilha sonora em síntese, mas na trama se comporta como uma figura sonora muito importante quando aparece. A Música do Visser chama a atenção nas cenas em que se manifesta, especialmente por proporcionar uma tensão no ouvinte e nas personagens.

A música é uma figura sonora essencial para a narrativa, e não necessariamente faz parte da criação do ambiente sonoro, entretanto é uma figura importante ao se pensar nos momentos em que aparece, por causar uma sensação de inquietude, além da impressão de que o perigo que estava no edifício está cada vez mais próximo.

c) *Sinais*

Sinais são elementos da paisagem sonora que servem como avisos acústicos para o ouvinte-leitor compreender o que está acontecendo no ambiente. Os sinais apontam alterações no ambiente sonoro, de maneira que permite indicar a movimentação das personagens ou a mudança de lugar. Em *Archive 81*, os sinais são proporcionados por efeitos sonoros diferentes, mas é importante destacá-los como sinais também, pois são as deixas que proporcionam a compreensão da cena e a ação das personagens.

Os sinais podem ser percebidos quando se ouve a abertura de uma porta, ou há mudanças nos ambientes, e até mesmo quando Daniel fica frustrado e começa a destruir objetos à sua volta no episódio 7, “*A Face in a Crowd*”, aos 14’06”. São efeitos sonoros que indicam que algo está acontecendo na cena, e alguns desses efeitos também são deixas que se estabelecem ao longo da temporada, como o efeito de ligar o gravador para colocar as fitas, de maneira que ao escutar novamente esses sinais, é possível entender a situação em que as personagens se encontram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo da presente pesquisa foi compreender como o *Podcast Archive 81* se utiliza da linguagem radiofônica na construção narrativa, mais especificamente nas estratégias que buscam proporcionar a imersividade do ouvinte-leitor. Desde o início, o objetivo era entender como os elementos da linguagem radiofônica, como a palavra falada, os efeitos sonoros, o silêncio, a música, assim como a sonoplastia; permitem a imersividade, a partir de um *podcast* ficcional.

Com a pesquisa foi possível concluir que a imersividade é uma estratégia importante nas produções em áudio, em especial quando se trata de uma narrativa, que é o modo em que é possível estabelecer uma conexão do público com a história contada, principalmente quando trata-se de um produto seriado, pois a imersão faz parte do que motiva o ouvinte-leitor a continuar a acompanhar a história. Ao se utilizar dos elementos da linguagem radiofônica para viabilizar a conexão entre o ouvinte-leitor, consideramos que *podcasts* narrativos empreendem um tipo de “remediação” do rádio, isto é, uma espécie de “lógica formal através da qual novos média reformam as formas dos médias anteriores” (BOLTER & GRUSIN, 2000, p. 273).

Ao longo dos apontamentos que fizemos por toda a abordagem dos eixos de articulação teórica desde trabalho, chegamos a elucidar que alguns pesquisadores discutem sobre o *podcast* como uma extensão do rádio, ou uma “modalidade” desde. Sabemos que esse debate é mais amplo e que pode ser contemplado em uma pesquisa específica sobre essa questão conceitual, todavia, ao desenvolver o nosso trabalho foi possível descobrir que o *podcasting* também é uma forma de expansão da linguagem radiofônica.

Assim compreendemos que o fenômeno do *podcasting* evidencia que a questão da linguagem – os usos e apropriações de seus elementos sonoros – transcende, no contexto da “cultura do ouvir” (MENEZES, 2007) (BAITELLO, 2005), a questão da definição e da designação do meio/suporte comunicacional em que circula a mensagem radiofônica, isto é, suas características em relação às formas de transmissão, se por ondas hertzianas ou *bits*.

A “linguagem radiofônica” (BALSEBRE, 1994) (JOSÉ; SERGL, 2015) (KAPLÚN, 2017) está ligada à utilização de elementos sonoros para a transmissão e

circulação de uma mensagem em áudio. Um *podcast* como o *Archive 81*, ao compor/estruturar sua mensagem em um formato narrativo utilizando-se dos elementos da linguagem radiofônica para isso, possibilita um nível diferenciado – imersivo – de conexão com o público ouvinte-leitor.

Ao escolher contar essa história a partir de uma dramatização, *Archive 81* traz um diferencial, em que a imersividade está em acompanhar esses personagens, inclusive emocionalmente, e isso se deve muito às interpretações dos atores, potencializados pelos elementos da linguagem radiofônica. As técnicas de imersividade retomadas/sistematizadas em nosso capítulo metodológico e abordadas a partir de inferências em nosso capítulo de análise, constituem-se, em nossa compreensão, como um diferencial desse tipo de produção mediática/cultural e lança luzes sobre o muito que se pode produzir e escutar em outros *podcasts* ficcionais e até mesmo em outros *podcasts* que se dediquem a histórias narrativas.

Em relação a aspectos de nossa reflexão analítica, consideramos que a dramatização e a ambientação, quando colocadas em uma perspectiva de primeira pessoa, possibilitam a atuação e criam a oportunidade de inserir o ouvinte-leitor na cena ao criar um imagético, ou uma “paisagem sonora” (SCHAFER, 2001), o convidando a formar imagens.

Em geral, são nítidas a intenção e a preocupação de *Archive 81* em colocar em sua composição inicial elementos que permitem a ambientação, assim como os sinais que indicam o que acontece em cena. É evidente a preocupação em ambientar e inserir o ouvinte-leitor na narrativa a partir dessas impressões e no acompanhamento das personagens. Inclusive, a escolha de utilizar mais de um personagem também é interessante, assim como o cuidado de ter um elenco diverso para as diferentes personagens.

Assim, a narrativa de *Archive 81* não se apoia apenas na voz, e permite que o ouvinte-leitor conheça cada figura, de maneira quase íntima, juntamente com Melody ou com Daniel. O cuidado com os ambientes sonoros também chama bastante a atenção, pois é um fator decisivo na credibilidade do universo, e facilita o processo de imersão. A ambientação também firma a importância de diferentes lugares para a narrativa, e cada personagem é colocado e interage de maneiras diferentes nas diversas situações.

Archive 81 é um podcast que apresenta muitos mistérios em sua narrativa, e desde o início a curiosidade é despertada. Apesar de parecer confuso em primeiro contato, isso não impede o ouvinte-leitor de querer saber o que vai acontecer na história. Cada revelação aparece com indícios desde o início, e quanto mais se escuta, melhor cada detalhe apresentado é compreendido, tornando a experiência da escuta imersiva. Todos esses elementos e detalhes, portanto, convidam o ouvinte-leitor a ficar mais investido na história, e contribuem para imergi-lo mais na narrativa.

O principal desafio da pesquisa foi o exercício de sistematização de estratégias de imersão a partir de um cenário ainda com relativas poucas referências no que se refere ao gênero narrativo sonoro ficcional, em termos de pesquisas brasileiras. Algo semelhante pode ser dito em relação à produção desse tipo de narrativa, para além das existentes do cunho jornalístico – no país, um dos motivos que nos levou a optar pela análise de uma produção norte-americana.

Em termos de sugestões para pesquisas futuras seria interessante a abordagem de mais objetos sonoros ficcionais – e também a continuidade da pesquisa no universo dos podcasts jornalísticos – a partir dos estudos do som, algo que consideramos urgente, corroborando o que pensam Meditsch e Betti (2019) quando refletiram sobre o conceito de “auditoria”.

Outra questão ainda nesse campo de sugestões é uma continuidade das pesquisas sobre a imersividade proporcionada por *podcasts* narrativos, expandindo-a para o campo de *podcasts* que são do modelo de debate entre participantes, em que o ouvinte-leitor integra relações parassociais formadas por esses modelos de *podcasts*, que também são proporcionados pela imersividade; além de outras pesquisas teórico-aplicadas sobre o *podcasts* como produto mediático e cultural que proporciona proximidade com o público graças aos elementos da linguagem radiofônica e suas características sonoras e sensoriais.

Uma discussão que poderia surgir a partir dessa pesquisas seria a definição mais direta da linguagem radiofônica como aquela que, de fato, caracteriza os *podcasts*, afinal o *podcasting* – em termos estéticos e semânticos – funda-se na linguagem radiofônica, e isso é perceptível mesmo em programas que são apenas debates entre os participantes, ou rodas de conversa, no momento em que fazem escolhas estéticas de utilização de efeitos sonoros e na preocupação com a voz, por exemplo: há aí uma apropriação/ressignificação da linguagem radiofônica.

Não seria, todavia, o caso de outras pesquisas com temas correlatos se voltarem exaustivamente a afirmar o *podcasting* como uma espécie de continuação da rádio, ou colocá-lo como uma “modalidade” desde, em si, mas sim um exercício reflexivo que tem como objetivo compreender – identificando e estudando de maneira mais aprofundada – os signos característicos de uma linguagem específica, que diferentes produtos mediáticos/culturais, do rádio e do *podcasting*, utilizam de maneiras semelhantes.

Quanto às produções de podcasts narrativos ficcionais, de forma geral, consideramos que o indicado seria explorar mais a dramatização e o formato dos radiodramas como maneiras de contar histórias, assim como acontece, contextualmente, em *Archive 81*. O *podcasting* possibilita o nascimento de muitas coisas novas, é um espaço de experimentação que merece produzir histórias de maneiras diferentes, por ser um espaço que encoraja formas criativas de narrativa.

No Brasil, inferimos que isso seria muito proveitoso, inclusive, por conta do histórico de aproximação e de afeto à dramatização de histórias que perpassa a nossa cultura, algo que aparece desde as radionovelas na chamada era de ouro da rádio. No mercado internacional, o terror e a ficção científica se tornam gêneros populares de dramatização em *podcasts*, mas o Brasil poderia inclusive explorar outros temas e gêneros, além de trazer/envolver grandes profissionais de atuação, sejam do campo das novelas ou da dublagem.

Por fim, a raiz da presente pesquisa nasceu a partir de uma longa jornada da autora com seus trabalhos com o som em sua trajetória acadêmica, porém nascida desde antes do ingresso na Universidade de Brasília, mas, certamente, ampliados pelos processos de ensino, pesquisa e extensão proporcionadas na vivência junto ao Laboratório de áudio da Faculdade de Comunicação da UnB. As aulas sobre a linguagem radiofônica foram catalisadoras da paixão pela possibilidade do áudio de afetar as pessoas emocionalmente e trazer experiências diferentes e imagens mentais a partir do som.

Ao colocar o aprendizado sobre o som em um contexto de análise acadêmica e científica, concretizou-se a percepção sobre as possibilidades da linguagem radiofônica, e fortificou-se o afeto pelo som – um reflexo da linguagem radiofônica como um todo, uma linguagem que inspira a conexão emocional. A escolha desse objeto de pesquisa ao final da trajetória acadêmica na graduação é, sem dúvidas, uma oportunidade de reverberar uma jornada de paixão pelo som.

REFERÊNCIAS

ABPOD. *PodPesquisa 2018*. ABPod, 2018. Disponível em: <https://abpod.org/podpesquisa/>. Acesso em: 08 maio 2021.

ABPOD. *PodPesquisa 2019 - Hábitos de ouvintes de Podcasts brasileiros*. ABPod, 2019. Disponível em: <https://abpod.org/podpesquisa-2019/>. Acesso em: 08 maio 2021.

ABPOD. *PodPesquisa 2020-2021 - Produtores*. ABPod, 2020. Disponível em: https://abpod.org/wp-content/uploads/2020/12/Podpesquisa-Produtor-2020-2021_Abpod-Resultados.pdf . Acesso em: 08 maio 2021.

ALVES, João. 2º Seminário de Pesquisa em Produção em Linguagem Sonora. *Aula/Slide*. Faculdade de Comunicação. Universidade de Brasília. 2020.

ALVES, João. Estratégias para uma narrativa imersiva: Proposta de análise sobre os recursos sonoros de A Blind Legend. 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Joinville – SC. 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0451-1.pdf>. Acesso em: 08 maio 2021.

AMARAL, Helena; PERNISA JÚNIOR, Carlos. O sonoro como ferramenta de imersão em narrativas ficcionais: análise da websérie *Se eu estivesse aí*. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL. 2020. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2020/resumos/R15-2334-1.pdf>. Acesso em: 08 maio 2021.

ARCHIVE 81. Primeira temporada. Disponível em: <http://www.archive81.com>. Acesso em: 12 maio 2021.

BAITELLO Jr., Norval. “Cultura do Ouvir”. In: *A Era da Iconofagia*. Ensaaios de Comunicação e Cultura. São Paulo: Hacker, 2005.

BALSEBRE, Armand. A linguagem radiofônica. In: MEDITSCH, Eduardo. *Teorias do Rádio – Textos e Contextos*. 2005.

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Tradução: PINHEIRO, Augusto; RETO, Luís Antero. Lisboa. Edições 70. 2002.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____.(org.). *Análise estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2011.

BLURRY. *Podcast Stats Soundbite: Brazil in Bloom*. Disponível em: <https://blubrry.com/podcast-insider/2019/02/01/podcast-stats-soundbite-brazil-bloom/>. Acesso em: 08 maio 2021.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: TH e MIT Press, 2000.

BONINI, Tiziano. A “segunda era” do podcasting: reenquadrando o podcasting como um novo meio digital massivo. Tradução: KISCHINHEVSKY, Marcelo. *Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora, Mariana – MG*. V. 11, n. 01. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/radiofonias/article/view/4315>. Acesso em: 08 maio 2021.

BRAGA, José Luiz. Para começar um projeto de pesquisa. *Comunicação & Educação*, v. 10, n. 3, p. 322-296, 2005.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Comunicação Social. *Pesquisa brasileira de mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira*. Brasília: Secom, 2015.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Comunicação Social. *Pesquisa brasileira de mídia 2016: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira*. Brasília: Secom, 2016.

BRECHT, Bertolt. Teoria do Rádio (1927-1932). In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). *Teorias do Rádio – textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005.

CHAGAS, Luãn. Que Trem é Esse? Podcast Narrativo. Entrevista Luãn Chagas a Debora Lopez. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cEdCIqeTT_M. Acesso em: 01 maio 2021.

COCHICHO. O que é um podcast narrativo?. Disponível em: <https://cochicho.org/o-que-e-podcast-narrativo/>. Acesso em: 01 maio 2021

CORDEIRO, William Robson; COSTA, Luciano. Jornalismo imersivo: perspectivas para os novos formatos. *Leituras do Jornalismo*, Ano 3, V. 2, n. 6. 2016. Disponível em:

<https://www3.faac.unesp.br/leiturasdojornalismo/index.php/leiturasdojornalismo/article/view/114>. Acesso em: 08 maio 2021.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Enciclopédia INTERCOM de comunicação. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010. p. 813. v. 1.

FERRARETTO, Luiz Artur; KISCHINHEVSKY, Marcelo. Rádio e convergência: uma abordagem pela economia política da comunicação. *Revista FAMECOS*, v. 17. n. 3. 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277104623_Radio_e_convergencia_uma_abordagem_pela_economia_politica_da_comunicacao. Acesso em: 12 maio 2021.

JOSÉ, Carmen Lucia; SERGL, Marcos Júlio. *Voz e roteiros radiofônicos*. São Paulo: Paulus. 2015.

KAPLÚN, Mario. *Produção de Programas de Rádio, do roteiro à direção*. Eduardo Meditsch e Juliana Gobbi Betti (Organizadores). São Paulo: Intercom, Florianópolis: Insular. 2017.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Podcasting como suporte para experiências imersivas de radiojornalismo narrativo. 15º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo – ECA/USP – São Paulo. 2017. Disponível em: <http://sbpjor.org.br/congresso/index.php/sbpjor/sbpjor2017/paper/view/598>. Acesso em: 08 maio 2021.

LONGHI, Raquel Ritter. Narrativas imersivas no ciberjornalismo. Entre interfaces e Realidade Virtual. *Rizoma*, Santa Cruz do Sul, V. 5, n.2. 2017. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma/article/view/8933>. Acesso em: 08 maio 2021.

LONGHI, Raquel Ritter; CORDEIRO, William Robson. No jornalismo Imersivo, o Infográfico é Hiper. *Revista eletrônica do Programa de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero*. Ano XXI. n. 42. 2018. Disponível em: <http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/958>. Acesso em: 05 maio 2021.

LOPEZ, Debora Cristina; ALVES, João. Apontamentos metodológicos para a análise de podcasts seriados. 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Belém – PA. 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0147-1.pdf>. Acesso em: 08 maio 2021.

MASSAROLO, João; MESQUITA, Dario. Imersão em realidades ficcionais. *Contracampo*, Niterói, v. 29, n. 1, p. 46-64, abr. 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17517/11143>. Acesso em: 12 maio 2021.

MEDIA. The Nielsen Total Audience Report: February 2020. Disponível em: <https://www.nielsen.com/us/en/insights/report/2020/the-nielsen-total-audience-report-february-2020/>. Acesso em: 09 maio, 2021.

MEDITSCH, Eduardo (Org.). Teorias do Rádio – textos e contextos. Florianópolis: Insular, 2005.

MEDITSCH, Eduardo; BETTI, Juliana Gobbi. Os elementos sonoros na análise da informação radiofônica: em busca de métodos. 17º Encontro Nacional de Pesquisadores de Jornalismo. Universidade Federal de Goiás. Goiânia – GO. 2019. Disponível em: <http://sbpjour.org.br/congresso/index.php/sbpjour/sbpjour2019/paper/viewFile/2030/1173>. Acesso em: 05 maio 2021.

MENEZES, José Eugenio de Oliveira. Cultura do ouvir: vínculos sonoros na contemporaneidade. Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0644-1.pdf>. Acesso em: 08 maio 2021.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. *Revista Educação*. Porto Alegre, v. 22. n. 37. 1999. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4125089/mod_resource/content/1/Roque-Moraes_Analise%20de%20conteudo-1999.pdf. Acesso em: 08 maio 2021.

PINHEIRO, Elton Bruno Barbosa. Radiodifusão sonora pública do Brasil: o processo de conformação do serviço e os desafios de sua integração no ambiente digital. 2019. 545 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação) —Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

PINHEIRO, Elton Bruno. A linguagem e a mensagem sonora. Aula/Slide. Faculdade de Comunicação. Universidade de Brasília. 2017.

PINHEIRO, Elton Bruno. Pesquisa e Produção em Linguagem Sonora - Experiências Compartilhadas. Brasília: Faculdade de Comunicação / FAC Livros, 2018).

PINHEIRO, Elton Bruno. Podcast e Acessibilidade - Apontamentos Teóricos e Metodológicos. Revista GEMInIS, v. 11, n. 2, p. 45-66, 21 dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/570>. Acesso em: 08 maio 2020.

PINHEIRO, Elton Bruno; NUNES, Pedro. Rádio Digital: desafios presentes e futuros. In: NUNES, Pedro (Org.) Mídias Digitais & Interatividade. João Pessoa: EDUEPB, 2009.

QUAH, Nicholas. *The 10 Essential Fiction Podcasts That Shaped the Genre*. Disponível em: <https://www.vulture.com/article/best-fiction-pocasts-all-time.html>. Acesso em: 08 maio 2021.

SCHAFER, Murray. A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução: FONTERRADA, Marisa Trench São Paulo. Editora: UNESP. 2001.

SCHLOTFELDT, Gabriela. A Relação do Podcast Como o Audiodrama no Caso do Programa “Welcome to Night Vale”. 2017. 68 f. Monografia (BACHARELADO) – Jornalismo, Faculdade de Artes e Comunicação. Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo. 2017.

SCHLOTFELDT, Gabriela; RODIGHERO, Mateus Mecca. A Relação do Podcast com o Audiodrama no Caso do Programa “Welcome to the Night Vale”. 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR. 2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2037-1.pdf>. Acesso em: 08 maio 2021.

SKINNER, Oliver. Fiction Podcast: The Medium Giving Rise to a New Generation of Audio Storytellers. Disponível em: <https://www.voices.com/blog/fiction-podcasts/>. Acesso em: 01 maio 2021.

SOUZA, Juliana de; FORT, Mônica Cristine; BOLFE, Juliana Simões. Produção Audiofônica: uma análise de estilos frequentes na podosfera brasileira. Radiofonias –

Revista de Estudos em Mídia Sonora, Mariana – MG, v. 11, n. 01. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/radiofonias/article/view/4324/3401>.

Acesso em: 08 maio 2021.

TELECO, Inteligência em Telecomunicações. Estatística de Celulares no Brasil. Disponível em: www.teleco.com.br/ncel.asp. Acesso em: 12 maio 2021.

VIANA, Luana. Áudio Imersivo: Recurso Binaural na Construção de Narrativas em Podcasts Ficcionalis de Drama. 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Joinville – SC. 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0470-1.pdf>. Acesso em: 08 maio 2021.

VIANA, Luana. O áudio pensado para um jornalismo imersivo em podcasts narrativos. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL. 2020. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2020/resumos/R15-0429-1.pdf>. Acesso em: 08 maio 2021.

VICENTE, Eduardo. Do rádio ao podcast: as novas práticas de produção e consumo de áudio. In: Emergências periféricas em práticas midiáticas, 2018. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002906541.pdf>. Acesso em: 05 maio 2021.

WINN, Ross. *2021 Podcast Stats & Facts (New Research from Apr 2021)*. Disponível em: <https://www.podcastinsights.com/podcast-statistics/>. Acesso em: 08 maio 2021.

ANEXOS

ANEXO A – Quadro Conceitos, Categorias e Indicadores de Análise Completo

<u>Conceito</u>	<u>Categorias</u>	<u>Indicadores</u>
Imersividade (Cf. VIANA, 2020)	<u>Humanização</u> (Cf. VIANA, 2020)	<ul style="list-style-type: none"> • Um dos elementos característicos da linguagem radiofônica; • Permite construção das personagens e apresenta o universo da trama; • Estratégia de proximidade com o ouvinte-leitor a partir do desenvolvimento das personagens.
	<u>A Voz</u> (Cf. VIANA, 2020) (Cf. JOSÉ; SERGL, 2015) (Cf. BALSEBRE, 1994 apud MEDITSCH, 2005)	<ul style="list-style-type: none"> • Instrumento oral e sonoro inerente ao ser humano, e garante o processo de comunicação; • Por ser inerente, é o instrumento que mais emociona o ser humano; • Principal instrumento de comunicação da linguagem radiofônica; • Recurso da palavra ouvida, que potencializa e estimula a atenção e a escuta.
	<u>Relação de diálogo e laços de intimidade</u> (Cf. VIANA, 2020)	<ul style="list-style-type: none"> • Falas em primeira pessoa direcionadas ao ouvinte-leitor ajudam a estabelecer essas relações com o ouvinte-leitor; • Permite uma sensação de proximidade e captura a atenção do ouvinte-leitor; • Diálogos entre as personagens estabelecem uma ligação entre elas, e um aprofundamento na história da parte do ouvinte-leitor.
	<u>A condução emocional da História</u> (Cf. VIANA, 2020)	<ul style="list-style-type: none"> • Pode ocorrer por meio dos elementos da linguagem sonora e da linguagem radiofônica; • Os elementos ditam o ritmo dramático da história.
	<u>Uso de Sonoras/Inserções Sonoras</u> (Cf. VIANA, 2020)	<ul style="list-style-type: none"> • Inserções de depoimentos ou áudios gravados em outro momento; • No jornalismo são como as aspas do jornal impresso, e conferem autenticidade ao que é falado; • Em narrativas ficcionais funcionam como um método de aprofundar a história apresentando a perspectiva de várias personagens.
	<u>Ambientação e Descrição</u> (Cf. VIANA, 2020)	<ul style="list-style-type: none"> • Composição de um ambiente através de efeitos sonoros; • Permite a construção de uma imagem da cena e contribui para a aproximação do ouvinte-leitor através da imaginação.
	<u>Sensorialidade</u> (Cf. VIANA, 2018) (Cf. KAPLÚN, 2017)	<ul style="list-style-type: none"> • Característica histórica da rádio; • Maneira de envolver o ouvinte-leitor através da mensagem, ao estimular sua imaginação e provocar emoções;

		<ul style="list-style-type: none"> A imaginação e o emocional são provocados a partir da utilização de recursos de sonoplastia.
	<p><u>Imersão</u> (Cf. VIANA, 2020) (CORDEIRO; COSTA Cf. 2016) (LONGHI; CORDEIRO Cf. 2018) (LONGHI Cf. 2017)</p>	<ul style="list-style-type: none"> Fortalecimento da experiência de escuta, de conexão entre a narrativa e o ouvinte-leitor; Capacidade de transposição da consciência para outro ambiente, seja imaginando ou sinteticamente criado; Potencializado pela sensação de presença e proximidade.
<p>Paisagem Sonora (Cf. SCHAFER, 2001)</p>	<p><u>Som Fundamental</u> (Cf. SCHAFER, 2001)</p>	<ul style="list-style-type: none"> Sons característicos de um ambiente, e são criados a partir de sua geografia e seu clima; São o fundo contra o qual as figuras dos sinais se tornam evidentes; Ambientes diferentes produzem sons distintos em função dos materiais disponíveis em diferentes localidades geográficas.
	<p><u>Figura</u> (Cf. SCHAFER, 2001)</p>	<ul style="list-style-type: none"> Sinal ou marca sonora; É uma marca que chama a atenção e ao ser notado, torna-se o foco da atenção de quem escuta.
	<p><u>Fundo</u> (Cf. SCHAFER, 2001)</p>	<ul style="list-style-type: none"> Semelhante ao som fundamental, são sons do ambiente, porém não são facilmente notados; Fazem parte da composição, como o horizonte que está fora de foco em uma fotografia.
	<p><u>Sinais</u> (Cf. SCHAFER, 2001)</p>	<ul style="list-style-type: none"> Sons destacados que podem ser ouvidos conscientemente; São recursos de avisos acústicos, para qual a atenção é direcionada.
	<p><u>Marcos Sonoros</u> (Cf. SCHAFER, 2001)</p>	<ul style="list-style-type: none"> Som único que pertence a um local ou comunidade específica e é facilmente identificável, pois trata-se de uma marca local; Como um cartão-postal sonoro, pois possui qualidades que o tornam especialmente notado pelas pessoas do local ou comunidade.
	<p><u>Espaço Acústico</u> (Cf. SCHAFER, 2001)</p>	<ul style="list-style-type: none"> O perfil de um som na paisagem, e como cada sinal se comporta nela.
<p>Linguagem Radiofônica (Cf. BALSEBRE, 1994 apud MEDITSCH, 2005) (Cf. SERGL; JOSÉ, 2019)</p>	<p><u>Silêncio</u> (Cf. SCHAFER, 2001 <i>apud</i> JOSÉ; SERGL, 2015)</p>	<ul style="list-style-type: none"> Espaço entre um evento sonoro e outro; Recurso sonoro que permite um momento de reflexão ou utilizado como instrumento para criar tensão.
	<p><u>Efeito sonoro</u> (Cf. JOSÉ; SERGL, 2015)</p>	<ul style="list-style-type: none"> Recurso sonoro utilizado sobre o silêncio, sobre a trilha ou sobre a locução; Sons criados e utilizados com o objetivo de destacar movimentos e ações, com o intuito de facilitar o entendimento de uma cena e proporcionar sensações.
	<p><u>Trilha Sonora</u> (Cf. JOSÉ; SERGL, 2015)</p>	<ul style="list-style-type: none"> Trecho musical representado como outra composição ao se associar a outro tipo de texto (no caso, radiofônico).

	<u>Tema Musical</u> (Cf. KAPLÚN, 2017)	<ul style="list-style-type: none"> • Tema característico de um personagem, de um grupo ou de uma situação, que aparece como sua definição musical; • Aparece várias vezes durante a peça sonora.
	<u>Sonoplastia</u> (Cf. JOSÉ; SERGL, 2015)	<ul style="list-style-type: none"> • Conjunto de elementos sonoros disponíveis para composições radiofônicas e da Paisagem Sonora; • Trabalho de composição de recursos da sonoridade para dar referência ou criar um ambiente sonoro para a locução do texto verbal oral; • Conjunto de sinais que funcionam como suporte para gerar sentido na comunicação sonora.
	<u>Narração</u> (Cf. JOSÉ; SERGL, 2015)	<ul style="list-style-type: none"> • Narração é o recurso que traduz a experiência em palavras, e foca o relato no registro das ações realizadas.
	<u>Paisagem Sonora</u> (Cf. SCHAFER, 2001)	<ul style="list-style-type: none"> • Qualquer tipo de campo de estudo acústico; • Campo de interações de eventos sonoros; • Horizonte sonoro que apresenta as características acústicas e sonoras do ambiente.
	<u>Podcasting</u> (Cf. VIANA, 2018)	<ul style="list-style-type: none"> • Radiodifusão sob demanda, de caráter assíncrono, produção descentralizada e distribuição potencializada pelos meios digitais.
Programas Realizados como radiodramas	<u>Ação Sonora</u> (Cf. SPRITZER, 2005 <i>apud</i> VIANA, 2018)	<ul style="list-style-type: none"> • Acontecimento sonoro realizado pelo ator/narrador com sua fala, ou pela sonoplastia.
	<u>Cenário Sonoro</u> (Cf. ABREU, 2014 <i>apud</i> VIANA, 2018)	<ul style="list-style-type: none"> • Ambiente composto através da sonoplastia; • É necessário que os efeitos sonoros usados estejam de acordo com o que o ouvinte-leitor espera
	<u>Cenário Radiofônico</u> (Cf. KAPLÚN, 2017)	<p>Cenário formado por sons com função</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ambiental: para formar imagem através dos efeitos sonoros; • Expressiva: auxiliam na criação da atmosfera da cena; • Narrativa: funciona como conexão entre uma cena e a outra; • Ornamental: sons acrescentados para enriquecer a cena com um detalhe
	<u>Narrativa Dramática</u> (Cf. SCHLOTFELDT E RODIGHERO, 2017 <i>apud</i> VIANA, 2018)	<p>É composta por três elementos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Exposição (uma apresentação da história em que são dadas informações básicas, como personagens, o espaço e o tempo em que se passa a narrativa); • O Nó (parte em que as ações começam a desenvolver conflitos para haver a chegada do clímax seguida pela resolução e geração de plot twists); • Desfecho (a resolução dos últimos conflitos da história).

ANEXO B – *Links para acesso às transcrições dos roteiros dos episódios da primeira temporada do podcast Archive 81:*

EPISÓDIO 1 – *A Body In A New Place*

https://drive.google.com/file/d/18GGuuiefl_pHLORxiQ0uj9iUDloIFJ1g/view?usp=sharing

EPISÓDIO 2 – *A Night At Na Opera*

<https://drive.google.com/file/d/1CB1MlninA0qfLH9Zf04f8ZBfRnqVOJn8/view?usp=sharing>

EPISÓDIO 3 – *A Story In Cycles*

https://drive.google.com/file/d/1AsKg72ItK-Uglz-TcXkdrxXSdVcb_83O/view?usp=sharing

EPISÓDIO 4 – *A Collection of Disparate Strangeness*

https://drive.google.com/file/d/1NIqgIH41yDHf_V2TH0QkQHK5AaaqxGZi/view?usp=sharing

EPISÓDIO 5 – *A Spider in a Web*

<https://drive.google.com/file/d/12vfKjN9h6viKVfmvHkrbqxTy9ix19Vu9/view?usp=sharing>

EPISÓDIO 6 – *A Conversation Without Record*

<https://drive.google.com/file/d/11FcissZiXL9IB9SojIy1UX01MxBKFOB9/view?usp=sharing>

EPISÓDIO 7 – *A Face in a Crowd*

https://drive.google.com/file/d/1SOB8MgVCn_Ml-2nG_1MIKfA0UqLNCh7f/view?usp=sharing

EPISÓDIO 8 – *A Chemical Experiment*

<https://drive.google.com/file/d/1c9bnNyUBSJe72srxtyBxHMK7m5hbEzV/view?usp=sharing>

EPISÓDIO 9 – *An Implosion of an Idea*

<https://drive.google.com/file/d/1c9bnNyUBSJe72s2rxtxBxHMK7m5hbEzV/view?usp=sharing>

EPISÓDIO 10 – *The Ending, Perhaps*

<https://drive.google.com/file/d/12iGddJbBt9tlGqUXaqJwTvuLRBZFw44m/view?usp=sharing>